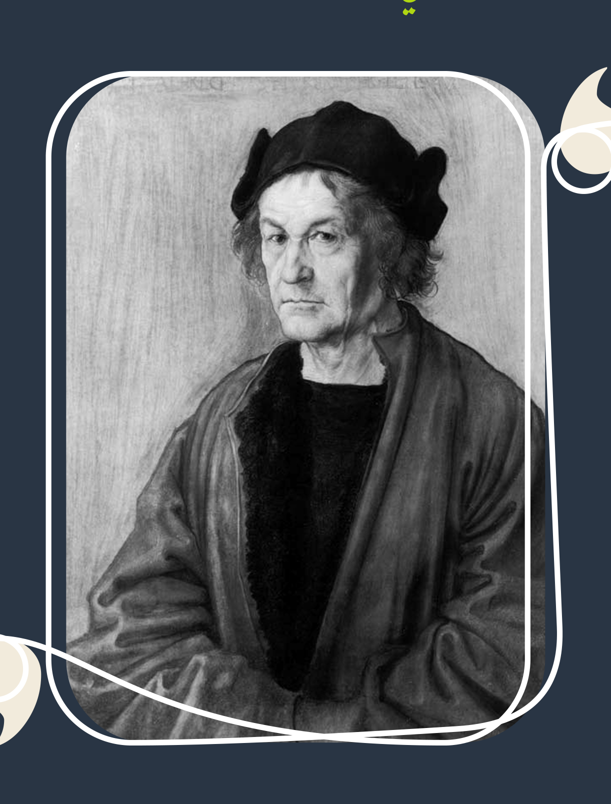
تحرير جينز بروكمير ودونال كربو

السرد والهوية

دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة



ترجمة عبد المقصود عبد الكريم

السرد والهوية

دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة

تحرير

جينز بروكمير ودونال كربو

ترجمة

عبد المقصود عبد الكريم



السرد والهوية

Narrative and Identity

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٥٢٢ ٥

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ٢٠٠١.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠١٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

المحتويات

الفصل الأول

مقدمة

جينز بروكمير ودونال كربو

(١) السرد والهوية: المؤتمر والأعباء

كانت نقطة البداية لهذا الكتاب مؤتمرًا عن السردي والهوية عُقد في «مركز الأبحاث الدولية للدراسات الثقافية» (IFK) في فيينا، في ديسمبر ١٩٩٥م. اجتمع علماء من علم النفس، والفلسفة، والعلوم الاجتماعية، ونظرية الأدب، والكلاسيكيات، والطب النفسي، والاتصال، ونظرية الفيلم؛ ليستكشفوا من المواقع المتميزة لتخصصاتهم وأعمالهم الفردية أهميةَ السرد بوصفه تجسيدًا تعبيريًّا لخبرتنا، وطريقةً للتواصل، وشكلًا لفهم العالم وأنفسنا في النهاية.

وتمثَّلت القضية المركزية التي دارت حولها كل العروض والمناقشات في السؤال عن كيف نَبني ما ندعوه حيواتنا، وكيف نكوِّن أنفسنا أثناء ذلك. وقد ثبت أن السؤال عن نوع البناء متداخل مع السؤال عن نوع الذات التي تتشكَّل في هذا البناء. تركز المقاربات المختلفة لهذه الأسئلة والإجابات المحتملة لها، التي تكشفت خطوطها العريضة في المؤتمر وفي هذا الكتاب، على عملية بناء هُوية السيرة الذاتية. وترى جميعها أن هذا البناء لعوالم الذات والحياة يعتمد على جنس أدبي يستخدم اللغة: السرد.

لا يوجد في الأدب الغربي والفكر الغربي شيء له تاريخ فكري أطوَل وأعمق وأكثر حيويةً من الكيفية التي نمنح بها معنًى لحيواتنا، والكيفية التي نبني بها، في أثناء ذلك، ذواتنا بوصفها جشتالتية Gestalten في الوقت المناسب، بوصفنا كائنات لها شخصيتها

وثقافتها. لكنَّ هذا السؤال حيِيَ اليوم من جديد؛ لأن المعرفة الحديثة في تخصصات متنوعة وفَّرَت آفاقًا جديدة صعبة لفهمنا لبناء الهُوية الإنسانية؛ آفاق دراسة السرد. في التعامل معها، طرح مؤتمر فيينا عددًا من المشاكل الجديدة (والقديمة) التي، كما نعتقد، لا تستحق فقط مزيدًا من الاهتمام، بل تستحق أيضًا التأمل المستمر والدراسة والمناقشة. وقد استهلَّ المؤتمر هذا التأمل، والدراسة والمناقشة بين المشاركين فيه، ونسعد بأن نقدِّم في هذا الكتاب بعض النتائج.

خضعت كل الأبحاث التي جمعت هنا تقريبًا لتطوير كبير، نتيجة المؤتمر والمناقشات التالية له، وقررنا أيضًا أن نضم مقالة جيروم برنر Bruner، وكان الحصول عليها صعبًا، وقد شكلت أساس كلمته في المؤتمر. صارت مقالة برنر نقطة مرجعية في الكثير من المناقشات المتضمنة هنا وفي مواضع أخرى. بالإضافة إلى ذلك، أُضيف فصلان آخَران (اشترك في كتابة كلٍّ منهما مشاركان)، وأُضيف أيضًا فصلان بدعوة منَّا لكلٍّ من كريستين لنجلير Langelier وجيروم سيولستر Sehulster. ويعرض العالمان نتائج دراسات شاملة لحالة ألقت أضواءً جديدة على العلاقة بين البُعد السردي والعاطفي والتقديري لبناء الهُوية، وهو تفاعل يُبرهن، كما سوف نرى، على أنه ذو أهمية مركزية فيما نتناوله هنا.

(٢) العوالم في السرد

تمثل مفاهيم الهُوية والسرد منطقتين كبيرتين في المشاكل الفكرية التي درسَتْها تخصصات متنوعة من منظور نظري مختلف. بشكل غريب جدًّا، متأملين التقاليد الممتدة لهذه الدراسات، كانت هناك روابط قليلة وعرَضية إلى حدٍّ ما بين مناطق البحث المعني، سواء بالهوية أو السرد. تأمل، على سبيل المثال، علم النفس من ناحية، والأدب والنظرية الأدبية من الناحية الأخرى. بينما ادَّعى الفحص السيكولوجي للطبيعة الإنسانية قدرة خاصة لأشياء مثل الذاكرة والعقل والذات، استكشف عددٌ لا يُحصى من نصوص الأدب والنقد الأدبي الطبيعةَ اللغوية للسمات نفسها في الوجود الإنساني. لكنَّ المقاربتين، وهما تفعلان ذلك، تجاهلت كلٌّ منهما الأخرى بشكل كامل تقريبًا. وهذا ليس عجيبًا، كما يلاحظ الناقد الأدبي دانيال ألبرايت Albright (١٩٩٦م)، لأنه يبدو فقط أن المقاربتين تهتمان بالموضوع نفسه. إنَّ اهتماماتهما الفكرية وأيضًا تصوُّراتهما للطبيعة البشرية تختلف اختلافًا جوهريًّا. يكتب ألبرايت: «الأدب براري، وعلم النفس بستان» (ص١٩). يدَّعي ألبرايت أن الأدب مفتون

بالطبيعة الطليقة بكل شذوذها وتشوهاتها، بينما علم النفس مهووس بأدوات البستان والنقاء المنهجي. في الحقيقة، على أي عشاء لأكاديميين من تخصصات متنوعة، ليس هناك احتمال أقل من أن ترى سيكولوجيًّا وناقدًا أدبيًّا ينهمكان في محادثة أكاديمية. وإذا فعلا ذلك، فستكون المحادثة غالبًا عن «المنهج». بينما قد يشير السيكولوجي إلى أنه لكي نُبرهن على أنَّ الحياة قصيرة ينبغي أن يكون هناك دليل إحصائي من خمس دراسات تجريبية مختلفة على الأقل، فقد يشير فقيه اللغة الذي يحمل رأيًا مماثلًا إلى خمسة أسئلة على الأقل من خمسة مؤلفين كلاسيكيين ليتوصَّل إلى الاستنتاج نفسه.

تضيِّق فكرة هذا الكتاب الفجوةَ بين دراسة الهُوية الإنسانية من ناحية، والخطاب السردي والثقافي من الناحية الأخرى، وهي فجوة تتطابق جزئيًّا مع الفجوة بين علم النفس والعلوم الإنسانية الأخرى. وتوضِّح المقالات المقدمة في هذا المجلد أن التركيز على السرد ليس مفيدًا فقط، لكنه يبرهن على أنه مُثمِر بشكل كبير بالنسبة لاستكشاف الذاكرة والهُوية في السيرة الذاتية. ونعتقد أنَّ القضايا السيكولوجية التقليدية المتعلقة بالذاكرة والهُوية ربما تصبح أكثر ثراءً حين تتكامل مع قضايا اللغة والخطاب والسرد.

يعتمد هذا الكتاب، في تطوير هذا الخطِّ من النقاش، على تطورات متنوعة مستمرَّة. كان كلٌّ منها يوسِّع مجال دراسة السرد، ويعمِّق فهمنا للتصور الحقيقي للسرد. في عدد من التخصصات وحقول البحث، نما إدراك جديد للبناء السردي؛ وليس من الصعب أن نتوقَّع أن يستمرَّ هذا النمو. هناك إدراك متزايد لسِمتَين من النسيج السردي للمعرفة والاتصال الإنسانيين. من ناحية، يزداد باستمرار عدد العلماء الذين يُدركون التعرج، الشبكة الاستطرادية للسرد؛ حيث تتشابك كل معرفتنا، أو ما يُسمَّى بالألمانية Wissen وبالفرنسية savoir ومن الناحية الأخرى، رأينا أنَّ الشيء نفسه يصحُّ بالنسبة للطريقة التي نكتسب بها المعرفة أو نشيِّدها، بالألمانية Erkennen وبالفرنسية connaître. بمصطلحات الإبستمولوجيا التاريخية للعلوم الإنسانية يمثل هذا السرد والتحول الاستطرادي عددًا من المحاولات لاستكشاف الآراء البنيوية التي اعتبرت استكمالًا للنموذج الوضعي. فيما يلي، نريد أن نرسم تخطيطًا لبعض السمات الفينومينولوجية للأبحاث التي تُجرى حاليًّا في عالَم الدراسات السردية. لكننا نفضِّل تسميتها «عوالم السرد»، واضعين في الاعتبار المجموعات والثقافات الكثيرة المختلفة لدراسة السرد.

لنبدأ بنظرة للسرد يمكن أن تعتمد على تاريخ فكرة طويل: عالم السرد الأدبي، وعلم السرد.[1] لا نتحدث هنا أساسًا عن التقاليد التاريخية. هناك معرفة غير موازية تفحص النسيج السردي للإنتاج والإدراك الأدبي في مئات اللغات والآداب. ويبقى أنه، وهذه الحقول البحثية تتمدَّد باستمرار، صارت حدودها غائمة. لوقت طويل، طورت هذه الدراسة فكرة أنَّ النصوص الأدبية تفترض «عوالم نصية» بمعنًى يتجاوز بكثير الفكرة التقليدية لفقيه اللغة عن النصِّ بوصفه ببساطة العالم المكتوب. وقد تحرَّرت مقاربات نظرية وإمبريقية جديدة، ليس فقط من هذا التصور الأرثوذوكسي للنصوص الأدبية، بل ومن القدرة على القراءة والكتابة أيضًا. وأعادت هذه المقاربات، متناولة ظواهر العقل، والاتصال، والفنون البصرية والتمثيلية، والأماكن العامة، والصناعات اليدوية، والأشكال الثقافية الأخرى، أعادت تعريف مفاهيم السرد كما طورت أدوات منهجية مختلفة. تأمل الأمثلة الثلاثة التالية:

المثال الأول، وربما يكون الأكثر أهميةً، لرؤية مختلفة للسرد، رؤية تطوِّر علم السرد والنظرية السردية المعاصرة نفسها. لقد خضع المشروع التقليدي لعلم السرد لتغيرات جذرية تجعل من الصعب أحيانًا أن نتذكَّر بداياته. ظهر علم السرد في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين بوصفه طريقة بنيوية خاصة لدراسة النصوص السردية المكتوبة، وخاصة الأدب القصصي. ومنذ ذلك الوقت، تحرَّك باتجاه سيميوطيقا تشمل عددًا من التخصصات ونظرية ثقافية للنصوص والسياقات السردية. النصوص السردية، في هذا المنظور، نظم دلالة تنظِّم المعاني بطول الخطوط السردية. وتشمل نظم الدلالة البصرية والسمعية وثلاثية الأبعاد، الساكنة والمتحركة، من قبيل الأنشطة الجسدية، مثل الرقص والأحداث الرياضية، وفنون التذكُّر مثل النصب التذكارية ومعروضات المتاحف، والطقوس الاجتماعية مثل الجنازات والاحتفالات العامة، والظواهر الثقافية الأخرى مثل الموضة وتصميم المشاهد الطبيعية. إنَّ علم سرد هذه النصوص، كما أشارت ميكي بال Bal (١٩٩٧م)، هو نظرية الأجناس اللغوية الشفهية والمكتوبة والصور والمشاهد والأحداث والفنون الثقافية التي «تحكي قصة».

[1] علم السرد narratology: يشير إلى دراسة نظرية السرد والبناء السردي والطرق التي يؤثران بها على إدراكنا. (المترجم)

ونعتقد أن هذا تطور مهم لتخصص وُجِد تحت اسم narratologie [علم السرد] طفلًا للبنيوية الفرنسية وحفيدًا للشكلية الروسية والتشيكية. من منظور المفاهيم السيميوطيقية والثقافية و«الطبيعية» الحالية للسرد، كما قدَّمه مؤلفون مثل بال Bal(١٩٩٧م)، وفلوديرنك Fludernik (١٩٩٦م)، ولتشمان Lachmann (١٩٩٧م)، ونيوتن Newton (١٩٩٥م)، وتولان Toolan (١٩٨٨، ١٩٩٦م)، وآخرين، كان لعلم السرد التقليدي مساهمات مهمة، لكنه حمل أيضًا قصور البنيوية الكلاسيكية. ويجد هؤلاء المؤلفون أن مقولاته الوضعية الجامدة، وتفسيراته الشكلية المختزلة، واعتماده على آليات علِّيَّة توليدية، ناهيك عن المعجم الغريب غير المفهوم، رطانة «طابعه العلمي» التقني، قاصرة بشكل خاص.

لنفهم هذا القصور المدَّعى في البنيوية، من المفيد أن نتذكر ما كان يتناوله المشروع البنيوي لعلم السرد. يمكن وصفه بأربع خصائص. الأولى، تصور السرد نوعًا من اللغة langue بمفهوم «سوسير»، نظامًا من أشكال وقواعد ثابتة، وتجاهله بوصفه كلامًا parole، بوصفه لغة تستخدم بفاعلية في سياقات ثقافية ملموسة. كما يعبر عالِم السرد البنيوي: «إذا كانت البنيوية تركز عمومًا على اللغة أو شفرة تؤسس نظامًا معينًا أو ممارسة معينة بدلًا من التركيز على الكلام أو الاستخدام الخاص لذلك النظام في الممارسة، فإنَّ عِلم السرد يركِّز بشكل خاص على اللغة السردية بدلًا من الكلام السردي» (Prince 1997, p. 39). وبالتالي، سعى علم السرد التقليدي — وهذه هي الخاصية الثانية — إلى تشكيل ما يفترض أنه يكمن وراء «البنية السطحية» للقصص: نوع من «البنية العميقة»، بمفهوم تشومسكي، للسرد، البنية التي كشفت دراساتها النُّظم العالمية للشفرات. وهكذا يمكن اعتبار مشروع علم السرد الكلاسيكي نسخةً حديثة أو حداثية للمحاولة الأقدم لاكتشاف «نحو عالمي» (Herman 1995). الثالثة، اتَّخذ علم السرد البنيوي من اللسانيات نموذجًا تفسيريًّا أساسيًّا، قاصرًا على مستوى تركيب الجملة، بدلًا من النُّظم المستخدمة في السياقات. والرابعة، سعى إلى تطبيق نموذج «ازدواجية الزخرفة»، وهو نموذج مؤسَّس على فكر ثنائي جلب تحليلات مقارنة إلى البنى الداخلية للغة.

في المقابل، نأى جزء مطرد من النظرية السردية الحالية، وهو يوسِّع مداه واهتمامه الثقافي، بنفسه عن «السرديات الكبرى للبنيوية» واهتماماتها المركزة على القواعد الثابتة، والبنى العميقة، والجمل، والثنائية. على سبيل المثال، يمكن تتبُّع التطور الفكري لميكي بال في النُّسخ الثلاث المختلفة تمامًا لكتابها عن عِلم السرد (١٩٧٧؛ ١٩٨٥؛ ١٩٩٧م)، التي

تعكس بإتقان تحوُّل الحقل. في كتابها الصادر ١٩٩٧م، تصرح بأنها لم تعُد ترى علم السرد غايةً في ذاته، لكنه وسيلة، «أداة إرشادية»، يمكن أن تُستخدَم، بل يجب أن تستخدم، بالارتباط مع الاهتمامات والنظريات الأخرى. وبهذه الطريقة، يتحوَّل التحليل السردي إلى نشاط «للتحليل الثقافي»، أي إلى شكل من تفسير الثقافة. لم يعُد مشروع بال يحمل ما يتوافق مع النظرية الشكلية أو البنيوية. يُعرَض علم السرد لديها، صراحة، مشروعًا لما بعد البنيوية، يسعى إلى «الحفاظ على الإجراءات والمسئوليات الحالية من أجل المعنى» في وجه «فلسفات اللغة» الموجهة ثقافيًّا وتأتي بالضرورة «أكثر تشوشًا» (Bal 1997, p. 11). تصر، مع باختين، على تنوع المصادر، وطبيعة التعدد الصوتي، ومع دريدا، على المعاني الملتبسة التي لا يمكن اختزالها لأي منطوق سردي. ونتيجة لذلك، في دراساتها، تُفسح البنى الثابتةُ للجمل والأشكال اللغوية المجالَ أمام البنى المتغيرة للنصوص السردية في سياقاتها الثقافية.

في المثال الثاني للتطورات الحديثة في السرد والتحليل السردي نريد أن نشير إلى انقطاع آخر مع المشروع البنيوي لعلم السرد حدث في اللسانيات الاجتماعية، وتحليل المحادثة، وإثنوجرافيا ethnography الاتصال. في هذه الدراسات، في السياق البنيوي أيضًا نجد نقطة البداية للدراسة السردية للأعمال غير القصصية وللسرد اليومي. يخصِّص كثير من العلماء اليوم مكانًا محوريًّا لمقال وليم لابوف Labov ويوشوا ويلتسكي Joshua Waletzky «تحليل السرد: النسخ الشفهية للخبرة الشخصية» الذي قُدِّم في ١٩٦٦م في مؤتمر الجمعية الإثنولوجية الأمريكية في ١٩٦٧م في محاضر الجلسات. من المهم تمامًا أن السياق المؤسسي لتقديم هذه الدراسة البارزة للتحليل السردي لم يكُن نظرية الأدب وعلم السرد، أو اللسانيات، لكنه كان الإثنوجرافيا والأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية والتخصصات اللغوية الفرعية «التطبيقية». في ١٩٩٧م، نُشِرت الأعداد الأربعة من «مجلة السرد وتاريخ الحياة Journal of Narrative and Life History» في مجلد واحد يقيم ويعيد تقييم مقال لابوف وويلتسكي، وأهميته بالنسبة للسنوات الثلاثين الأخيرة (والأولى) من الحقل. وأوضحت المساهمات السبع والأربعون كلها أن هذا البحث الكلاسيكي لم يمهِّد الطريق فقط لفحص منهجي لكل الأشكال والأجناس الأدبية للأعمال السردية غير القصصية والاتصال اليومي، لكنه أثر أيضًا، بدَوره، على دراسة السرد القصصي. والأكثر من ذلك، في أعقاب مقاربة لابوف وويلتسكي للسرد الطبيعي، صار الخط الفاصل الذي كان يبدو شديد الوضوح بين عالم القصص الخيالية وغير الخيالية ضبابيًّا. فقد هذا التمييز،

بمجرد التحرر من الازدواجية والثنائيات، أساسه. كما تكتب سينثيا برنشتاين Bernstein (١٩٩٧م، ص٤٥): «رغم أنَّ أية قصة يمكن أن تُصنَّف على أنها طبيعية أو أدبية، شفهية أو مكتوبة، بسيطة أو معقدة، إلا إن هذه التصنيفات ليست ثنائيات متناقضة، ليست سوى أطراف لاحتمالات بلا نهاية». ما يحدِّد تصنيفات بهذه الاستمرارية ليس «البنية العميقة» المفترضة للخصائص الشكلية، بل السياقات الملموسة للاستخدام الذي يُخلَق فيه معنى قصة، ويأخذ فيها شكله الحقيقي بوصفه سرديًّا. تقترح برنشتاين، متبنية الهدف المبكر لدل هاميس Hymes (١٩٨٦م)، وضع مفاهيم للظواهر السردية تتعلق «بالأبعاد» أو «الاستمرارية» بدلًا من الانقسام إلى ثنائيات متناقضة أو أزواج.

صحيح أن لابوف وولتسكي كانا مهتمَّين بشكل خاص بتحديد السمات الشكلية العامة أو «أجزاء» عمل سردي جيد. وقد آمنا بأنهما وجداها في العبارات التأسيسية التي لها علاقة بنيوية محددة تمامًا بالسرديات التي تشكِّلها، كما هو الحال مع الرابطة البنيوية بين سمات ووحدات صوتية phonemes ووحدات شكلية morphemes مميزة. لكن إذا كان هذا المشروع في النهاية قد «فشل» — بالمعايير البنيوية — في وصف البنية الشاملة لنظام سردي تكويني، فقد نجح، كما يؤكد جيروم برنر (١٩٩٧م) في تعليقه على بحث لابوف وولتسكي، في شق طريق للدارسين الذين يسعون لاستكشاف استخدامات معينة لبنًى سردية. ومن المؤكَّد أن الكثير من هؤلاء الدارسين اليوم أقل ميلًا للسعي وراء مثل هذه البنى من خلال «تحليل الفقرات» الشكلي، وأكثر ميلًا لفحصها من خلال التحليلات الثقافية للأشكال والسياقات التي تُحكَى فيها القصص. ويركِّز اقتراح برنر (١٩٩٧م، ص٦٧) بالنسبة لهذه التحليلات على «عمليات البناء اللغوي التي تتكيَّف بها الأعمال السردية البدائية prototype مع مواقف مختلفة ومتنوعة.» وكما سنرى في الحال، يردِّد هدف برنر أصداء الدراسات الأنثروبولوجية والإثنوجرافية للسرد (على سبيل المثال، Miller 1994; Hymes 1981; Bauman 1986)، وخاصة فكرة أن السرديات تعطي «صوتًا» للعلاقات الاجتماعية والمعاني الثقافية المنغمسة فيها محليًّا (Hymes 1996).

في مثال ثالث لكيفية تغيُّر المفاهيم التقليدية للسرد ونظرية السرد، نودُّ أن نشير إلى الاهتمام العظيم الذي كُرِّس لمؤلِّف سبق ذكره: ميخائيل باختين. امتدَّ تأثير أعماله أبعد بكثير من نظرية الأدب وفلسفة اللغة؛ حيث بدأ باختين في الأصل تحليلاته السردية. الرقم الذي لا يزال يتزايد للمعجبين بنظرية باختين عن الخطاب الروائي يشمل دارسين للغة والاتصال والثقافة والعقل عبر كل العلوم الإنسانية. على سبيل المثال، الأفكار عن الطبيعة

متعددة الصوت والطبيعة، متعددة الدلالة للسرد، التي اتَّضحت أول مرة في تحليل باختين (١٩٧٣م) لروايات دوستويفسكي، طُبِّقَت على دراسة السجلات السردية ليس سجلات الأدب فقط، بل وسجلات الحياة الاجتماعية نفسها. وقد كشف هذا النقابَ عن التشابهات البنيوية المدهشة بين الخطاب الروائي، وقصص الحياة، وذاكرة السيرة الذاتية، التي أدَّت إلى مفاهيم جديدة للعقل («المعبر عنه بأصوات متعددة») والذات («الحوارية») (على سبيل المثال، Wertsch 1991P; Hermans & Kempen 1993). ويمكن حتى ربط أفكار باختين بسلسلة دراسات جديدة في العلوم المعرفية، منعكسة في مفاهيم مثل «البويطيقا والعقل» (Gibbs 1995) و«العقل الأدبي» (Turner 1997) التي تسعى أساسًا لفهم طريقتنا المجازية في التفكير والاتصال.

وصف باختين ثراء لغة سرديات الحياة المتعلقة بالعبارات المجازية (أو أشكال اللغة المجازية) واعتقد أنها خصائص تكوينية للروايات. وهذا، في رأيه، مميز في الرواية الحديثة، من قبيل فهمها الخاص للزمني، وتعدد الأصوات، والتناص (أي أن كل نص يُشتق من نصوص أخرى ويشير إليها)، خاصة أساسية للبناء السردي لحياة. كما أنَّ كل حكاية ذاتية سردية هي نفسها جزء من حياة، منغمس في سياق حي للتفاعل والتواصل، والقصد والتخيل، والالتباس والغموض، وهناك دائمًا قصة تالية مختلفة يمكن أن تُحكى، كما أنَّ هناك مواقف مختلفة يمكن أن نحكيها فيها. ويخلق هذا ديناميكية تبقى قصصًا حقيقية عن الحياة الواقعية مع قصص محتملة عن حياة ممكنة، وأيضًا مجموعات منها لا تُحصى. ونتيجة لذلك، يمكن معالجة سرديات الحياة، مثل معظم النصوص الأدبية، بوصفها مفتوحة، بلا نهاية. إنها، كما يعبر باختين (١٩٨١م)، «غير قابلة للإنهاء»، لأن الحياة تفتح دائمًا خيارات (خيارات «واقعية» و«متخيلة»)، تشمل معاني، وهُويات، وتستدعي تفسيرات أكثر حتى مما يمكن أن يعبر عنه عدد كل قصص الحياة الممكنة.

في حياة كل شخص هناك دائمًا إمكانيات غير محققة واحتياجات غير محققة، خيارات للهُوية لم يتبع إشباعها، كما يمكن أن نقول. وهذا البعد للممكن، حقيقة أن «كل الملابس الموجودة ضيقة جدًّا تمامًا» (Bakhtin 1981, p. 37)، الذي يجعل الحياة، بهذا الشكل، جيدة وإنسانية جزئيًّا. ومن ثَم تكون لغة الرواية الشكل الأكثر ملاءمةً للتعبير عن هذه «الإنسانية غير المبلورة»، المتأصلة في كل بناء للهُوية، وتشكيلها. تقترح نظرية باختين عن الخطاب السردي رؤية البشر بوصفهم يصنعون أنفسهم دائمًا، وقادرين على التسليم بزيف أية نسخة محددة للهُوية. ورأى أن الرواية جنس أدبي يقدِّم فهمًا للناس بهذه

الطريقة بالضبط. لأن في الرواية، بصرف النظر عن كثرة الرؤى والتفسيرات لشخصية تضمها، شيئًا متروكًا دائمًا، «فائض إنساني غير محقق»، كما لاحظ باختين (١٩٨١م، ص٣٧). ومن هذا المنظور يمكن أن نستنتج أن دراسة سرديات الحياة ليست مشدودة فقط بإحكام إلى العوالم الإنسانية الفعلية والخاصة، بل تتحول إلى مختبر من الاحتمالات بالنسبة لبناء الهُوية الإنسانية.

(٣) مفهوم السرد في العلوم الإنسانية

هناك، كما اقترحنا، تطوران حوَّلا المفاهيم التقليدية للسرد. ويمكن ردُّ الاثنين إلى فهم السرديات القصصية وغير القصصية، الذي يتشكل في المقاربات المتنوعة لِمَا بعد البنيوية، متراوحة من علم السرد الأدبي والثقافي إلى اللسانيات الاجتماعية، والمحادثة، والخطاب الذرائعي.[٢] الأول، كانت هناك تطبيقات شاملة لمفهوم السرد وسَّعت المجال وبالتالي الطبيعة الحقيقية لدراسة السرد. في الوقت ذاته، كان هناك اهتمام متزايد عبر العلوم الإنسانية في معالجة السرديات بوصفها الطريقة التي تتكون من خلالها الحياة الاجتماعية والثقافية، وهو اهتمام يشمل السرد والنسيج البلاغي الذي يؤسس معظم معرفتنا، بما في ذلك التفكير العلمي.

يوضح لويس وساندرا هينشمان (١٩٩٧م) هذا الأمر في تصدير لمجموعة مقالات عن فكرة السرد في العلوم الإنسانية. ويلاحظان أن التحول إلى السرد بوصفه مفهومًا تنظيميًّا في حقول متنوعة يمكن اعتباره تحوُّلًا كلاسيكيًّا للنموذج، تحوُّلًا يبتعد عن النماذج النومولوجية[٣] باتجاه مقاربة أكثر إنسانية لدراسة مختلف الأفراد والمجموعات. أسباب هذا التحول في التوجُّه باتجاه رؤية ثقافية وتاريخية أخرى للواقع الإنساني ليست، كما في كل تحول لنموذج، معرفية فقط، بل ثقافية، تعكس التحولات الرئيسية في المؤسسات الاجتماعية والأكاديمية. يلاحظ لويس وساندرا هينشمان (١٩٩٧م) أن الكثير من دارسي السرد يتحدَّون الجهود السيكولوجية والعلمية الاجتماعية الراسخة لتطوير كيان معرفي

---

[٢] الخطاب الذرائعي discourse pragmatics: دراسة اللغة كما تستخدم في سياق اجتماعي وتأثيراتها على المتحاورين وسلوكهم. (المترجم)

[٣] النومولوجية nomological: النومولوجيا nomology، دراسة القوانين العامة الفيزيائية والمنطقية واكتشافها. (المترجم)

مهيمن مثل كيان العلوم الطبيعية الكلاسيكية. ويبدو لهما مثل هذا النوع من المشاريع مضللًا إلى حدٍّ ما، وإشكاليًّا، وحتى قمعيًّا، لأنه يفترض أنه يمكن (أو ينبغي) أن يكون هناك اليوم كيان لحقيقة لا تقبل الجدل: «عمل سردي عظيم» مهيمن. في الحقيقة، إن فكرة تصور موضوع للمعرفة بشكل مجرد — موضوع يمكن أن يوجد فقط في العالم الميتافيزيقي «للتفكير الصرف» — شكك فيها كثير من علماء الاجتماع والفلاسفة (على سبيل المثال، Rorty 1979; Habermas 1992; Geertz 1995; Green 1994; Taylor 1985). مُستدعِين هذا الخط النقدي في سردهم، يريد لويس وساندرا هينشمان «إعادة تأكيد جماعية القصص التي قد تحكيها مختلف الثقافات والثقافات الفرعية عن نفسها». يؤكدان، مثلًا، الدراسات «السردية الشخصية» الحالية، نوع من البحث السردي يركز على القصص الشخصية التي تحاول مقاومة السرديات الكبرى، مُتبنِّينَ رأيًا «يقود القصص والخبرات المتنوعة والمجسدة تاريخيًّا التي يحكيها أناس ليسوا من النخبة مقابل نسخة الواقع التي تزعم العلوم الاجتماعية والفلسفة السائدة قبولها. ويصبح حكي القصة بالنسبة لمؤيديها فعل مقاومة ضد نموذج «ديكارتي Cartesian» سائد للعقلانية» (p. xiv).

من نقطة تميُّز فلسفة العلم، يمكن أن نتصور هذا الاتجاه ضد الديكارتي جزءًا من حركة أكثر عمومية لِما بعد الوضعية. ويرتبط هذا الميل بتحولات أكثر في معمار العلوم الإنسانية، تحولات عُرفت بأسماء متنوعة «التحول التفسيري»، «التحول الاستطرادي»، «التحول الثقافي»، وكما ذكرنا من قبل، «تحول ما بعد البنيوية». ونُلقي ضوءًا على مشاهد أكثر في هذه الصورة المحيرة. لا نسعى إلى تقرير كامل، يمكننا أن نقتصر على الإشارة فقط بإيجاز إلى بعض الصور النموذجية في كل من الحقول التي نودُّ النظر فيها.

علم النفس، بهذا الصدد، مثال مهم تنطبق عليه هذه الحالة بصورة خاصة. شهد هذا التخصص في السنوات العشرين الأخيرة من القرن العشرين، في تناقض حاد مع فهم الذات الوضعي بصورة تقليدية في علم النفس الأكاديمي، ظهور حقل فرعي مذهل يُسمى «سيكولوجيا السرد». وقد تأثَّر هذا التطور بقوة بالميل العام الذي أوضحناه للتو. سيكولوجيا السرد ليس نظرية واحدة محددة أو مدرسة. إنه يصف توجُّهًا نظريًّا ومنهجيًّا يسعى إلى فحص طبيعة الخطاب السردي ودَوره في حياة الإنسان، وخبرته وتفكيره (Rosenwald & McAdams & Ochberg 1988; Bruner, J. S. 1986; Sarbin 1986; Ochberg 1992). الفكرة الأساسية أن السرديات تعمل في تنظيم الخبرات، وتشكيل النوايا، واستخدام الذاكرة، وبناء التواصل. منذ وقت مبكر في تطور الإنسان، تقدم الممارسات

السردية أدواتٍ جوهريةً تعطي شكلًا ومعنًى لخبرتنا (Bamberg 1997). كما رأى برنر (١٩٩٠م)، حين يتعلَّق الأمر بمسائل الهوية وذاكرة السيرة الذاتية، التي تتضافر معه بشكل لا ينفصم، يكون حكيُ القصص مطلوبًا. القصص التي نحكيها نحن أنفسنا عن أنفسنا والآخرين تنظِّم إحساسنا بطبيعتنا، وطبيعة الآخرين، وطبيعة العلاقة بيننا. كيف نتعلم حكيَ هذه القصص، ونفهمها ونقيِّمها، ونستخدم قصصًا معينة لتحقيق أهداف معينة هو، في رأي برنر (١٩٩٦م)، ما تدور حوله تمامًا «ثقافة التعليم».

ومما لا يثير الدهشة أن هذا الرأي متميز عن البؤرة الفردية التقليدية والإبستمولوجيا العقلانية لعلم النفس ويسعى إلى إتمامهما. كيف تتشكل حياة، وتتشكل، أثناء ذلك، ذات؟ سؤال يجب فحصه في ضوء الأشكال السردية والصيغ الاستطرادية التي تقدمها الثقافة ويستخدمها الأفراد في أحداث اجتماعية معينة. ومن هذا المنظور، السرد حلقة وصل مركزية بين الثقافة والعقل.

من الواضح أن هذه «الطريقة الثقافية» في النظر إلى الأمور ليست قاصرة على علم النفس. بالفعل عند نقطة مبكرة من التحول السردي، بدأ الفيلسوف ألاسدير ماك إنتار[٤] (١٩٨١م) يوضح أن السرد هو الجنس الأدبي الأساسي والجوهري لتوصيف أفعال الإنسان. لا شكَّ في أن السيكولوجي يحكي قصة عن طبيعة الإنسان، ويحكي الأنثروبولوجي قصة أخرى. وما هو أكثر أنَّ القصتَين ليستا فقط مقيَّدَتَين بـ «سردية» موضوعهما الخاص، لكنَّ كلًّا منهما مقيدة أيضًا بمجموعة راسخة ثقافيًّا من الحيل البلاغية والأدبية. بالنسبة للمؤلف الأكاديمي، كما أشار كليفورد جريتز Greetz (١٩٨٨م)، هذه ليست أقل أدوات الوضع وتصميم الذات self-fashioning. وبشكل مماثل، أشار الإثنوجرافي إدوارد برنر (١٩٨٦م) إلى وجود جدلية بالغة الأهمية بين القصة والخبرة، وربما يكون هذا صحيحًا بمعنًى مزدوج. ويرى أن إنتاج الإثنوجرافيا موجَّه باستمرار إلى ما يسميه البنية السردية السائدة. «نمضي إلى الإضمار وقصة في العقل بالفعل، وتتصدر هذه القصة الإنتاج المهني النهائي، أو المقال المنشور، أو الدراسة. إذا شردنا بعيدًا جدًّا عن القصة السائدة في الأدب، إذا تغاضينا عن إشارة أساسية أو فشلنا في ذكر عملِ دارسٍ مهم، يصحِّح موقفنا بأدبٍ هؤلاء المراقبون المؤسسيون من قبيل لجان فحص الرسائل العلمية، أو لجان المراجعة في مؤسسة،

---

[٤] ألاسدير ماك إنتار: في الأصل Alasdair MacIntayr، وواضح أنه خطأ والصحيح MacIntyre، وهو فيلسوف بريطاني من مواليد ١٩٢٩م. (المترجم)

أو محرري الصحيفة» (Burner, E., 1986, p. 146). يستنتج برنر أن إنتاج الإثنوجرافيا في البداية والنهاية تجسده بشكلٍ ما قصة سائدة. وبالضرورة، تصبح هذه القصة المعيارية منبت الخبرة وطبقًا لها تُعرَض المجموعة وتفسير السرديات «في المجال». ما نواجهه هنا، في النهاية، جدلية مزدوجة بين القصة والخبرة. ويبدو أن الطريقة الوحيدة لمعالجة مجموعة التأويل، التي لا مناص منها، إذا جاز التعبير، تكريس اهتمام عظيم وصريح «للتجسيد» الذي تجلبه هذه القصص معها، وللقيود السردية «المحلية» التي تعمل في عالم ثقافي، ونستكشف علاقاتها باحتمالات الخبرة. وقد بدأ مثل هذه الأعمال مبكِّرًا ماركوس Marcus وكشمان Cushman (١٩٨٢م)، وفيما بعد مؤلفون مثل كليفورد وماركوس (١٩٨٦م) وهاميس Hymes (١٩٩٦م).

بالإضافة إلى ذلك، عكف عدد من الدارسين في علوم اجتماعية متنوعة بشكل خاص على الأطر السردية في العمل، ورأوا السرد مفهومًا منظِّمًا أو «استعارة أصلية»، وتوجهًا منهجيًّا لدراسة الحياة الاجتماعية. على سبيل المثال، في دراسات الخطابة والتواصل، اقترح ولتر فيشر Fisher (١٩٨٩م) أن كل الأفعال الرمزية يمكن أن تفهم بوصفها جزءًا أو قِسمًا من القصص، حيث إن مثل هذا الفعل مؤسس في تواريخ وثقافات خاصة مع تشكيلات سردية تخلق مخزونًا خطابيًّا لتلك التواريخ والثقافات نفسها. ونتيجة لذلك، يرتكز السرد على منطق لقيمة عامة تتعلق «بأسباب جيدة» مفترضة، ويفترض هو نفسه معتقدات وأفعالًا خاصة؛ شرطًا لإنتاجه — وهو رأي يماثل تمامًا فكرة جيروم برنر عن أن السرد نسيج حقيقي «علم النفس الشعبي». وهذا كله، كما يرى فيشر، قابل للتقييم، ويجب أن يكون قابلًا له، بقدرة إنسانية أساسية، قدرة الناس على استخدام منطق خطابي في السرد. يمكن (وينبغي) قراءة كل التفاعلات الرمزية، الأجناس الأدبية التي لا تُحصى، المتعلقة بالخطاب، في سردية أكبر، يشيدها محلِّلٌ لتقديم تقرير عن القيم الخاصة والمنطق الخاص في الفعل الرمزي موضع الاهتمام. وبتحديد المعتقدات والأسباب النشطة رمزيًّا، يمكن للمحلل صياغة سرديات كطريقة للكشف عن كيفية ضغط القيم والمبررات في مهمة بلاغية. ويتم هذا في حالة فيشر ببناء «منطق لأسباب جيدة»، وفي حالة برنر، بوضع علم النفس الشعبي في «الأنماط السردية الأصلية».

وجدت أيضًا هذه الآراء عن السرد تعبيرًا عنها في مقاربة خاصة لدراسة الخطاب — بما في ذلك الخطاب السردي — الذي صار معروفًا باسم «سيكولوجيا الاستطرادي». سيكولوجيا الاستطرادي، كما طوَّره روم هاريه Harré وجران جيليه Grant Gillet

(١٩٩٤م)، وديرك إدواردز Edwards (١٩٩٧م)، وآخرون، يجمع بصائر سيكولوجية اجتماعية وألسنية مع خط فلسفي في المناقشة تمتد أصوله إلى الأعمال الأخيرة لفتجنشتاين Wittgenstein وفلسفة «اللغة العادية». ويعمل جيروم برنر، بمعنًى ما، بشكل مماثل، حتى لو كان أقرب إلى الخطوط الفكرية لعلم النفس. ويسعى، فاتحًا بابًا جديدًا للفحوص السيكولوجية، لتقديم مدخل لفضاء يُعاد فيه وضع قضايا تقليدية من قبيل العقل والذاكرة والمعرفة والتطور اللغوي في منبت ثقافي واستطرادي أكبر. تندمج «سيكولوجيا السرد» بهذا المعنى في سيكولوجيا ثقافية تفسيرية جديدة، وهو مشروع يؤيده أيضًا (وإنْ كان في مجموعات تخصُّصية مختلفة) مايكل كول Cole (١٩٩٦م) وريتشارد شويدر Shweder (١٩٩١م). ونتيجة لذلك، تتحرك الاهتمامات السيكولوجية من الأعمال الداخلية للعقل إلى الحلبة الاستطرادية. يؤيد جيروم برنر وإدوارد برنر وكول وإدواردز وجريتز وهاريه وجيليت وشويدر وآخرون مقاربات متنوعة حساسة للديناميكيات الثقافية المحلية، ويرى كلٌّ منهم أن السرد نموذج يَعِد باستكشاف هذه الديناميكيات وخلفياتها التاريخية الاجتماعية.

في تحليل المحادثة والخطاب، تُحكَى قصة السرد، مرة أخرى، بلهجة مختلفة، أكثر سوسيولوجية. وهنا، تتحول البؤرة أكثر إلى السرد في سياق حكيه، إلى حقيقة أن القصص منتجات جماعية أو تعاونية لا تحدث فقط في ظل ظروف اجتماعية معينة، لكنها أفعال اجتماعية أيضًا. وقد لعبت الدراسات الرائدة لهارفي ساكس Sacks (١٩٧٢م) وإرفنج جوفمان Goffman (١٩٨١م) دورًا رئيسيًّا في ظهور هذا التيار في البحث. ودمجت أعمال مثل فحص بربارا جونستون Johnstone (١٩٩١م) وكيث بسُّو Basso (١٩٩٦م) للسرد والمكان هذه الآراء اللسانية الاجتماعية الكلاسيكية مع الأفكار الإثنوجرافية عن العقل والذات، ورؤى عن السرد ذات نزعة بنيوية اجتماعية. وجدت جونستون، فاحصةً كيفية تنشيط القصص للجدل الشخصي والاجتماعي، أن في العملية السردية تُشيَّد أحاسيس متنوعة للهويات الشخصية والعلاقات الاجتماعية في الوقت ذاته. وتنسج أجزاء من القصص التي تناولَتْها سردية شيوعية قوية عن مدينة في وسط الغرب الأمريكي — فورت واين في إنديانا — مستدعية صورة «مدينة أنقذت نفسها». وتلقي تحليلات جونستون (١٩٩١م) في كتاب «القصص والمجتمع والمكان» الضوء على الرابطة الحميمة بين السرد والبيئة؛ يقدم كلٌّ منهما رواة مع تنوع في التيمات التي تعبر عن فهم لطبيعتهم من خلال فكرة عن موطنهم. تُحكَى القصص، كما أكدت جونستون — والهُويات تتشكل — في أماكن معينة.

والقصص هي التي تربط هُوية الناس بهُوية المكان والفضاء؛ يكمن هنا الفهم الحقيقي لهُوية تظهر وتتشكل.

يدخل عمل متعلق بالموضوع لكينيث بلومر Plummer (١٩٩٦م) هذه المحادثة الأكاديمية عن البحث السردي باهتمام صريح بتطور «سوسيولوجيا القصص». يدرس بلومر السرد مما يبدو للوهلة الأولى شبيهًا بمنظور تيمة معينة. تتكون أعماله من مجموعة ثرية من القصص عن الحياة الجنسية. وهدفه مزدوج، يوضح كيف أن السرديات الشخصية عن النشاط الجنسي أعمال شخصية واجتماعية وسياسية في الوقت ذاته، ويطور إطارًا أوليًّا لنظرية سوسيولوجية عن حكي القصص. وسؤال بلومر هو: كيف يؤلف المرء قصة عن الخبرة الجنسية الشخصية؟ وبشكل أكثر تحديدًا، كيف «يعلن» عمومًا من اغتُصِبوا ذلك، أو يحكي من تعافوا من الإساءة الجنسية خبراتهم؟ كيف يعطي السرد شكلًا عامًّا لمسائل تبدو خاصة وشخصية جدًّا؟ يعمل بلومر عند نقطة الاتصال بين تقاليد عديدة، موحِّدًا المفسر الاجتماعي، والمتفاعل الرمزي، والتفكير البرجماتي مع إطار للمفاهيم يسعى إلى توضيح سمات النصوص القصصية والظروف السياسية لتشكيلها. ثمة نقلة، فيما يسميه «العملية النوعية generic لحكي القصص الجنسية»، من القصة الفردية عن السيرة الذاتية إلى خطاب موضع شك عن المشاكل الفردية والاجتماعية وعلاجها. ينظِّم السرد، كما يُرَى هنا، تحول النشاط الجنسي بوصفه خاصًّا وشأنًا حميمًا كما يفترض إلى فعل اجتماعي وسياسي.

تطورت مفاهيم مماثلة للسرد في الأنثروبولوجيا والفلكلور، لافتة الانتباه للإنجاز المتحقق للقصص وحكي القصص، وتعالجها بوصفها أداءً ثقافيًّا. وكتاب ريتشارد بومان Bauman «القصة والأداء والحدث Story, Performance, and Event» (١٩٨٦م) مثال رائع لهذا الفهم السردي. يفحص بومان الأداء الشفهي لقصص حكاها بعض سكَّان تكساس في مواقف اجتماعية معينة، موضحًا العلاقات بين القصة ذاتها، الأحداث التي ترويها، والموقف الاجتماعي الذي يجتمع فيه الاثنان معًا. يوضح بومان كيف أن فحص السرد دراسة للحياة الاجتماعية والثقافية. وهدفه، مثل هدف جونستون، أن يقدم نظرات في كلٍّ من النسيج الرمزي للحيوات المحلية والدور العام الذي تلعبه القصص في خلق المجتمعات وتصميمها. ولا تعكس القصص، كما توضح هذه الفحوص، الواقع الاجتماعي وتعبِّر عنه فقط، لكنها تشكل الحياة الاجتماعية أيضًا.

لا يتأثر مؤلفون من أمثال جونستون وبومان بجوفمان (١٩٨١م) فقط، لكنهم يتأثرون أيضًا بجيرتز Geertz (١٩٧٣؛ ١٩٨٣م) وهاميس Hymes (١٩٨١; ١٩٩٦م)،

وهما رائدان آخَران في الدراسة الثقافية للسرد والأشكال الرمزية. اقترح كلٌّ من جيرتز وهاميس التركيز على السرد بوصفه شكلًا للتواصل الرمزي في سياق اجتماعي معين، كما هو الحال حين نحكي قصة لمستمع معين عن ظرف اجتماعي معين — على سبيل المثال، عن الفيضان الهائل في فورت واين، أو عن تجارة كلاب الراكون في تكساس — والخصائص المحلية لهذا الأداء نفسه جدير بدراسة دقيقة وبالتأمل. بالنسبة لهذه الزاوية في الرؤية، السرد شكل بارز وقوي من الفعل الرمزي، تشكله المجتمعات الإنسانية ذات الأصول التاريخية، ويحدث اجتماعيًّا في نصوص وسياقات ثقافية وسياسية معينة: أداء محقق يجب فهمه قريبًا من تلك الأرضية.

سواء كان السرد شكلًا متأصلًا أو جزءًا من أفعال الإنسان، أو شكلًا لغويًّا وذهنيًّا يُستخدم ليصف واقع الإنسان ويُعيد بناءه، ويفهمه، مسائل وصلت مناقشتها إلى مستوى معقَّد في التاريخ وفلسفة التاريخ أيضًا. يؤكد كثير من المؤرخين أنه بينما سادت المناظرات عن الهوية الفردية والذاكرة بواسطة النماذج الميتافيزيقية والإمبريقية، كان للذاكرة التاريخية معقل في السرد دائمًا. لم يرَ دارس منذ القدم حتى نهاية القرن الثامن عشر، حدًّا معينًا بين التاريخ «والأشكال الأخرى من الأدب» (Koselleck 1985).

لكن ما سِمة السرد الخاص بالذاكرة التاريخية (مع كون الذاكرة الفردية نفسها شكلًا من الذاكرة التاريخية)؟ ما القصة التي يحكيها المؤرخون والفلاسفة عن حكي التاريخ والذاكرة وتدوينهما؟ نود أن نذكر قضية واحدة فقط تخضع لمناظرة مثيرة للخلاف تمامًا. إنها مسألة ما إنْ كان هناك، من ناحية، شيء من خبرة سابقة على السرد pre-narrative، خبرة أصلية تمثل المادة الصرفة للذاكرة، إذا جاز التعبير، مادة خام تُفرَض عليها بنَى السرد فيما بعد؛ أو إنْ كانت خبرتنا، على الناحية الأخرى، منذ البدء منظمة في تصميم سردي بصورة متأصلة.

بشكل تقريبي، يمكن أن نميِّز موضعين في هذه المناظرة. يمثل هايدن وايت White (١٩٨٧م)، ويعتبره الكثيرون واحدًا من الشخصيات الحديثة المؤسسة «للوعي السردي» بالتاريخ، أولئك الذين يقولون، بدرجات متنوعة، إن التاريخ بوصفه سردًا لأحداث الإنسان وتطوراته يشبع أساسًا وظيفة تنظيم غير المنظم. يحول الفوضى المتناثرة للأحداث والأفعال والحقائق المنعزلة إلى نظام، ويعطي شكلًا ومعنًى لواقع كان، على هذا النحو، بلا شكل وبلا معنًى. النظام الأساسي الذي تفرضه عملية السرد على عالم خبرتنا هو الزمنية، التي تتضمن بنى الماضي والحاضر والمستقبل، بكل تسلسلاتها الزمنية المختلفة.

يتمسك ديفيد كار Carr (١٩٨٦م) الذي يوافق على الوظيفة الجوهرية المنظمة للزمن السردي، بموضع في المعسكر المقابل، لكنه يؤكِّد على أن السرد شكل تحليلي فقط يُفرَض على خبرتنا. يزعم كار أنه بقدر ما يكون كل واقع الإنسان، بما في ذلك الخبرة والذاكرة، مؤقتًا بشكل متأصل، يكون أيضًا سرديًّا بشكل متأصل. لا تكون لدينا خبرة إن لم تكُن في شكلِ تتابعاتٍ مشيدة غائيًّا من البداية إلى النهاية، يشبه تمامًا السرد التاريخي والقصصي. وبتعبير مختلف، لا يكون لدينا مدخل إلى الواقع، بما في ذلك واقع حيواتنا الخاصة، إن لم يكُن الواقع سرديًّا حقًّا. وحيث إن الحياة الواقعية والعملية التاريخية الواقعية تشملان، من هذا المنظور، كثيرًا من السمات الشكلية للسرديات التاريخية والقصصية، لا ينبغي إذن أن تُفرَض شبكات الفهم والمعنى «من الخارج». يعتمد خط «كار» في المناقشة على التقاليد الفينومينولوجية والتأويلية في الفلسفة، وهي تقاليد فكرية أثَّرت على هذه المناظرة بقوة. فكِّرْ فقط في الدراسة الرائعة لبول ريكور Recœur (١٩٨٤ / ٨٥ / ٩١) عن «السرد والزمن Narrative and Time» التي تَلُوح على نطاق واسع في هذه المناقشات عن البنية السردية للزمن والخبرة والذاكرة، وتضعها في حقل فلسفي يتراوح من أفكار هوسرل وهايدجر وجادامير إلى أفكار دريدا.

(٤) بؤرة هذا الكتاب: بناء هُوية الإنسان

يقدم هذا المشهد النظري لدراسة السرد أرضية يمكن أن يوضع عليها هدف المقالات المقدمة في هذا المجال. تُعرَض المقالات المتضمنة هنا لتركز على قضية معينة: العلاقة بين السرد وهُوية الإنسان، ومسألة الكيفية التي نبني بها ما نسميه حيواتنا وكيف نخلق أنفسنا في العملية. يشترك كل مؤلفي هذا المجلد في الإيمان بأن السؤال عن نوع من البناء المهدد هنا، لا يمكن فصله عن السؤال عن نوع الهُوية التي تبتكر في هذا البناء، أو عزله عن السؤال عن السياق الثقافي والتاريخي لهذا البناء. ويشتركون أيضًا في فرضية أن هذه الأسئلة مثمرة من منظور السرد. بالإضافة إلى ذلك، توضح بعض الأبحاث في هذا الكتاب أن بناءً معقَّدًا وسريع الزوال مثل هُوية الإنسان — الذات في زمن — لا يمكن أن يوجد إلا بوصفه بناءً سرديًّا. من دون النسيج السردي، يبدو من الصعب حتى أن نفكر في زمنية الإنسان وتاريخيته على الإطلاق.

وهكذا، يبدو أن دراسة السرد ليست مجرد فرع في تخصص ضمن فروع أخرى، فرع يساعد بشكل خاص في فهمنا لانعطافات هُوية الإنسان وتحولاتها. وهناك قضية فلسفية

أعمق بشأن العلاقة بين السرد والهُوية. ونعتقد أن مقالات هذا المجلد توضح أن السرد يبرهن على أنه وسيلة مناسبة بصورة فائقة لاستكشاف الذات، أو بشكل أكثر دقة، بناء الذوات في سياقات ثقافية زمنية ومكانية. ما تقترحه هذه الدراسات في النهاية أن الفكرة الحقيقية لهُوية الإنسان — ربما يمكن حتى أن نقول، الاحتمالية الحقيقية لهُوية الإنسان — مرتبطة بالمفهوم الحقيقي للسرد وسمته.

وقد قسمنا الأبحاث في هذا المجلد إلى ثلاثة أجزاء. يقدم الجزء الأول عدة رؤى نظرية عن مشكلة السرد وبناء الذات. وتستكشف فصول الجزء الثاني قصص حيوات معينة في سياقاتها الثقافية، مقدمة عوالم متميزة لرجل من قبيلة بلاكفيت،[٥] وامرأة نجت من سرطان الثدي، وأبطال خياليين وواقعيين من سرديات جماعية عن الهُوية الأمريكية. في الجزء الثالث، تركز المقالات على قضايا معينة، إمبريقية ونظرية، لذاكرة السيرة الذاتية والهوية السردية، دارسة تعليقات ذاتية (قصصية وغير قصصية) لملحن وعالِم وفيلسوف، وكتَّاب ورسامين. ويعرض تعليقٌ موجزٌ رسمًا تخطيطيًّا لحلقة دراسية صغيرة بين المؤلفين، يرسم خطوطًا عريضة لمسائل عديدة لمزيد من البحث.

في الفصل الأول من الجزء الأول، يقدم جيروم برنر رأيًا عن عملية السيرة الذاتية بوصفها عملية تشكيل سردي للذات. مثل كل السمات الأخرى لـ «تشكيل عالم» — مفهوم يستعيره برنر من الفيلسوف نيلسون جودمان Goodman — ويعتمد تشكيل الذات (أو «تشكيل الحياة») بشكل كبير على النظام الرمزي الذي يتم فيه، فرصه وقيوده. ويستكشف برنر هذه النظم الرمزية بوصفها بنًى ثقافية، تركز خاصة على بناء سرديات الحياة في السيرة الذاتية. ويذكر قائمة بعدَّة سمات تميز قصص الحياة الحديثة، مناقشًا أمثلة عديدة من السير الذاتية الطبيعية والأدبية. وعلى هذه الخلفية، يدفع برنر إلى المقدمة بتناقض غريب: بينما تعتبر الذات، في الأيديولوجيا الغربية، السمة الأكثر خصوصية لوجودنا، يتبين بنظرة دقيقة أنها اجتماعية إلى حدٍّ كبير وقابلة للتفاوض بشكل استطرادي. ولا تشمل دراسة السير الذاتية، من هذا المنظور، فحص البناء الثقافي للهُوية الشخصية فقط، لكنها تشمل أيضًا بناء ثقافة اجتماعية للشخص.

تعتمد كلُّ الدراسات في هذا الكتاب على مفاهيم معينة للسرد. يمكن اعتبار الفصل الذي كتبه بلوكميير Blockmeier وهاريه Harré مدخلًا إلى السرد بوصفه نموذجًا جديدًا

[٥] Blackfeet: قبيلة من الهنود الحمر. (المترجم)

للعلوم الإنسانية. ويريان أنَّ الاهتمام المتزايد بدراسة السرد وسياقاته الثقافية يعكس ظهور تيار آخَر من منهج ما بعد الوضعية في العلوم الإنسانية. ويقدمان، معتمدين على اللسانيات الاجتماعية والنفسية وعلى الدراسات الأدبية والفلسفية أيضًا، تعريفًا عمليًّا للسرد يميزه عن الأنماط الأخرى للخطاب. في مناقشة أمثلة متنوعة، يُلقيان الضوء على الخصائص التي جعلت دراسة السرد مقاربة مثمرة على هذا النحو. ويحدِّدان أيضًا بعض الصعوبات النظرية والأخطار المحتملة، ويعتقدان أن على دارسي السرد توخِّي الحذر بشأنها. إن فهم السرد الذي توضع خطوطه العريضة في هذه المقالة يؤكد بقوة على طبيعته سريعة الزوال وتجسُّده الاستطرادي الخاص، وهي خصائص، كما يرى المؤلفان، تجعله مناسبًا بشكل خاص لفحص الأنماط الديناميكية لهُوية الإنسان.

يستكشف روم هاريه، في الفصل الذي كتبه، كيف يمكن للسرد أن يبني فردية الذات وتعدديتها. وتُبنى أطروحته الرئيسية على مفهوم للذات بوصفها تتكون من ثلاث طبقات: «الذات-١» سياق للإدراك، و«الذات-٢» سياق للتأمل، و«الذات-٣» سياق للتفاعل الاجتماعي. ويوضح هاريه أن «الذات-١» و«الذات-٢» فرديتان عمومًا، لكن «الذات-٣» جمعية عمومًا. وتُطبَّق هذه الأفكار على سرديتين بارزتين عن البشر وهويات الإنسان. تتصور واحدةٌ الأشخاصَ كيانات مادية عصبية، وتعتبرهم الأخرى فاعلين خلقيًّا ونفسيًّا. يقترح هاريه، فاحصًا أوجُهَ قصور الرأيين، دمجهما في إطار سردي للوسيلة والغاية.

ويرى فريمان Freeman وبروكميير، في دراستهما، أن هوية المرء، بقدر ارتباطها بالتقييم التفسيري للماضي الشخصي للفرد وهو يحدث في سرد السيرة الذاتية، يتعذر فصلها عن الأفكار المعيارية عن الحياة، أو ما يفترض أن تكون عليه، إذا كانت تُعاش بشكل جيد. ويسميان هذه الأفكار مفاهيم «الحياة الجيدة»، لافتين الانتباه إلى حقيقة أن بناء السرد للهوية ليس له بُعد نفسي واجتماعي وجمالي فقط، لكنَّ له بُعدًا خلقيًّا أيضًا. في مناقشة الأجناس الأدبية الثقافية والتاريخية المميزة عن سرديات الحياة من اليونان القديمة، والمسيحية، والحداثة، وما بعد الحداثة، تقترح المقالة أنه، بصرف النظر عن الشكل الخاص لعملية السيرة الذاتية، ستكون مشروطة لا محالة بمفهوم ما للتكامل السردي. ويتضمن هذا المفهوم، بشكل يتعذَّر تجنُّبه، بُعدًا جماليًّا وبُعدًا خلقيًّا. يرى المؤلفان أنَّ الأفكار الثقافية عن «الحياة الجيدة» تؤثر على درجة التكامل السردي المتأصل في القصص التي يحكيها الناس عن حيواتهم، وعن هُوياتهم في النهاية.

ويعرض الفصل الذي كتبه دونال كربو Carbaugh سردًا إثنوجرافيًّا يتأسس على تحليل نصوص شفهية عديدة. وتهتم هذه الدراسة أساسًا بتوضيح كيفية تضمين النصوص الشفهية في نظام ثقافي محدد للمعنى، وكيفية فهم مثل هذا السرد وتحليله بطرق حساسة للثقافة. وتركز تحليلات كربو أساسًا على سرد حكاه رجل من البلاكفيت، من السكان الأمريكيين الأصليين، اسمه ريزنج ولف Wolf. وتوضح الدراسة كيفية تأثير الحدث الخاص الذي حكيت فيه قصة ريزنج ولف على بنيتها؛ وكيفية تضمين البنية رؤية خاصة للتاريخ والذاكرة والهوية؛ وكيفية اعتماد المعاني العميقة لتلك البنية وأهميتها، ليس فقط على الأماكن الحقيقية، بل واعتمادها أيضًا على نظام لخطاب ثقافي يشمل الطقس والأسطورة والدراما الاجتماعية. والسرد ينشِّط هذا النظام في التعبير، يوضح كيف يمكن اليوم أن يتناول شعبُ البلاكفيت التقليدي ديناميكيات التفاعل بين الثقافات والتحفظ الثقافي، والمقاومة أيضًا.

تبدأ كارول فليشر فيلدمان Feldman استكشافها لقصص تعريف الجماعة بملاحظة اختلاف أساسي بين السرديات التي يحكيها الدارسون عن أعمالهم في جماعات المسرح في نيويورك. تساءلت عن كيف يمكن أن تختلف بشكل درامي قصص تُحكى عن عوالم حياتية تبدو متماثلة. يعالج تحليلها السرديات بوصفها أنماطًا ثقافية يمكن اعتبارها أجناسًا معرفية لخلق الخبرات وتفسيرها. وترى أن الأمر نفسه صحيح بالنسبة لسرديات جماعات ثقافية ممتدة مثل الأمم. إن سرديات الهُوية القومية حالة خاصة من «قصة تعريف الجماعة». وبفحص التيمات التاريخية في السرديات القومية الأمريكية، من حبكات قصص الحب والبحث، تقترح خصائص عديدة لسرديات الهوية القومية، مثل سرد كل الجماعات، يمكن أن تقدم أشكالًا أساسية من خلالها تكسب السير الذاتية الشخصية شكلًا ومعنًى.

تفحص كريستين لانجلير Langelier سلسلة من سرديات تحكيها ناجية من سرطان ثدي أُصيبت به قبل عشر سنوات. واجهت الناجية، واسمها ريا Rhea، أثناء محنتها، عدة أحداث ثقافية قوية، بالإضافة إلى السرطان، والعلاج بالإشعاع، والجراحة، كلها، كما توضح المقالة، مغموسة بعمق في خطابات ثقافية عن النوع gender والعِرق. استجابت «ريا»، جزئيًّا، بوضع وَشم على الندبة المتبقية بعد إزالة الثدي، كتابة على «كتابات» السرطان والجراحة. وتحلل لانجلير قصة ريا باعتبارها «أداءً للهُوية» ينتقل من الافتقار إلى الوكالة بالإصابة بالسرطان إلى الوكالة القوية بوضع وشم على ندبتها. تُدوَّن خمسة أجزاء من قصة

ريا وتحللها لمعرفة معانيها الفردية والثقافية، وسمات الأداء، والاستراتيجيات اللفظية. ترى لانجلير أن الأداء السردي لريا عن الهوية يتضمن إمكانية تحولية بالنسبة للخطابات الثقافية الخاصة بالوشم وسرطان الثدي.

ويفحص جيروم سيولستر Sehulster «الحقيقة التاريخية» و«الحقيقة السردية» لحدث مهم في السيرة الذاتية لريتشارد فاجنر. في كتابه Mein Leben (حياتي)، يحكي الموسيقار «رؤية» خلاقة مدهشة شعر بها في لا سبتزيا،[٦] في إيطاليا، في أوائل سبتمبر ١٨٣٣م. منذ ذلك الوقت تعتبر إلى رؤية فاجنر حدثًا محوريًّا في الدراما الممتدة لإبداع ملحمته لأوبرا من أربع حلقات، خاتم نيبلونج Der Ring des Nibelungen. يجد سيولستر، فاحصًا كتابات فاجنر الخاصة بالسيرة الذاتية ورسائله ووثائق تاريخية أخرى، تباينات ومتناقضات مذهلة. ويؤدي تحليل تفصيلي لحكاية فاجنر ووثائق أخرى معاصرة إلى استنتاج أن فاجنر أبدع حكايته الخاصة بالسيرة الذاتية للرؤية ونقَّحها ليقدِّم نفسَه، بأثر رجعي، للآخرين بوصفه عبقريًّا وفنانًا، كما وصفه الفيلسوف أرثر شوبنهور، وقد قرأ فاجنر أعماله بعد سنة من لا سبتزيا. ومع ذلك، يرى سيولستر، أن إعادة تفسير خبرة في السيرة الذاتية أو حتى «إعادة كتابتها» لا تفقد بالضرورة «الحقيقة السردية». إن حكاية الرؤية، مثل الكثير من الحكايات الأخرى في «حياتي»، وثيقة تاريخية أقل بكثير من مجرد سرد أسطوري لتقديم الذات. إنها جزء من الأسطورة الشخصية لفاجنر، يدعم مكونًا رئيسيًّا من هُويته.

يتناول جاك فونشي Vonèche، في دراسته عن الحكايات الذاتية لجان بياجيه، حالة بالغة الأهمية تتعلق بالهُويات المتعددة في السيرة الذاتية. كتب عالم النفس السويسري الشهير، أثناء حياته الطويلة، عدة سرديات الحياة. وقدَّم نفسه، في كلٍّ منها، بطرق مختلفة وفي مشاهد مختلفة لجماهير مختلفة. إن المقارنة بين هذه السرديات الحياتية كاشفة. إن بياجيه، في كل سِيَره الذاتية، كما توضِّح الدراسة، هو نفسه ومختلف: الحقائق نفسها، والقصص متماثلة، لكن النتيجة مختلفة تمامًا. السيرة الذاتية، بالنسبة لفويشي، جنس أدبي مرِن إلى أبعد الحدود في Selbstdarstellung (تقديم الذات). تختلف طبقًا للجمهور المستهدف في الوظيفة التي تصمم لها حبكة الحياة والهُوية. يسعى فويشي، مركزًا على سيرتين ذائعتين لبياجيه، إلى توضيح مختلف التفاعلات بين الممثل والمشهد

---

[٦] لا سبيزيا La Spezia: مدينة شمال غرب إيطاليا. (المترجم)

والحبكة والجمهور. يغيِّر بياجيه، في مواجهة مَشاهِد مختلفة وجماهير بثقافة مختلفة، القبعات والهُويات الفكرية. والأكثر إثارة على الإطلاق، أن بياجيه «العلمي» قدَّم نفسَه بوصفه منظِّرًا تطوريًّا، التطور الفردي بالنسبة له العامل المفسِّر في الإبستمولوجيا وعلم النفس.

تعالج مقالة بروكميير ثلاث تيمات: الأولى، تثير مشكلة المرجعية في السيرة الذاتية: من المؤلف، راوي القصة، ومن الذات وراء هذا الخطاب أو فيه؟ هل هناك ذات، أو ذات واحدة، عمومًا؟ وتفحص الثانية الرأي العام بأن جشتالت السيرة (الذاتية) (auto) biographical gestalt لحياة يطوقه تطور طبيعي من البداية إلى النهاية. ويرتبط هذا الرأي بشدة بما يُسمِّيه «غائية بأثر رجعي retrospective teleology» لسرديات الحياة، حقيقة إن الحياة، إذا حُكيت بإدراك متأخر، تبدو وكأنها انقضت باتجاه غاية،telos.[٧] والتيمة الثالثة رؤية الزمن والزمني كما تنبثق في سرد السيرة الذاتية. يرى المؤلف أن بناء هُوية الإنسان أساسًا بناء لنموذج معين للزمن، «زمن السيرة الذاتية»، زمن حياة المرء. ولشرح هذه المناقشات، يناقش «السرديات البصرية» للوحات، قارئًا أمثلة من البوتريهات بوصفها سرديات حياة. وهو يفعل ذلك، يستنتج أن تاريخ الفن منذ عصر النهضة يقدم جنسًا من رسم السيرة (الذاتية)، وهو ليس فقط شكلًا فاتنًا من السرد التصويري للحياة، لكنه يسمح أيضًا بالنفاذ إلى طبيعة عملية السيرة الذاتية.

في الفصل الأخير، يقدِّم مارك فريمان قراءة نقدية ومناقشة موجزة للفصول السابقة. ويحدِّد أربعة أبعاد أساسية متضمنة في الاستكشافات المتنوعة في العلاقة بين السرد والهُوية المقدمة في هذا المجلد: البُعد التاريخي، والثقافي، والبلاغي، والتجريبي أو الشعري. يقترح فريمان، بالتركيز على بعض المفاهيم الأساسية التي تنبثق من مناقشة هذه الأبعاد — «وعي السيرة الذاتية»، و«المخيلة السردية»، و«الارتباط السردي» — رؤية هُوية الذات بوصفها أسلوبًا سرديًّا فريدًا، أسلوبًا منغمسًا في سرديات حياتنا. وبالسير بهذه الفكرة خطوة إلى الأمام، يرى أن شكلًا «أدبيًّا» يُبنَى بفهم مميز في نسيج الحياة. وبهذه الرؤية، تندمج مسألة الهوية والسرد في مسألة الحياة والسرد. إننا، كما يستنتج فريمان، قد نتحدَّث عن البُعد الشِّعري ليس فقط للبناء السردي للهُوية، وهو يحدث في سرد السيرة الذاتية، ولكن أيضًا عن الخبرة نفسها.

[٧] telos: غاية، لاتيني. (المترجم)

المراجع

Albright, D. (1996), Literary and psychological models of the self, In: U. Neisser & R. Fivush (Eds.), The remembering self: *Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 19–40), Cambridge: Cambridge University Press.

Bakhtin, M. (1973), *Problems of Dostoevsky's poetics*, Ann Arbor, MI: Ardis.

Bakhtin, M. (1981), *The dialogic imagination*, Austin, TX: University of Texas Press.

Bal, M. (1977), *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris: Klincksieck

Bal, M. (1985), *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, Toronto: University of Toronto Press.

Bal, M. (1997), *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, 2nd ed., Toronto: University of Toronto Press.

Bamberg, M. (Ed.) (1997), *Narrtive development*, Mahwah, NJ: Erlbaum.

Basso, K. (1996), *Wisdom sits in places: Landscape and language among the Western Apache*, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

Bauman, R. (1986), *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative,* Cambridge: Cambridge University Press.

Bernstein, C. (1997), Labov and Waletzky in context, *Journal of Narrative and Life History*, 7(1–4), 45–71.

Bruner, E. M. (1986), Ethnography as narrative, In: V. Turner & E. W. Bruner (Eds.), *The anthropology of experience* (pp. 139–55), Chicago, IL: University of Illinois Press.

Bruner, J. S. (1986), *Actual minds, possible worlds*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J. S. (1990), *Acts of meaning, Cambridge*, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J. S. (1996), *The culture of education*, Harvard University Press.

Bruner, J. S. (1997), Labov and Waletzky thirty years on, *Journal of Narrative and Life History*, 7(1–4), 61–68.

Carr, D. (1986), *Time, narrative, and history*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

Clifford, J., & Marcus, G. (1986), *Writing culture: The poetics und politics of ethnography*, Berkeley, CA: University of California Press.

Cole, M. (1996), *Cultural psychology: A once and future discipline*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Edwards, D. (1997), *Discourse and cognition*, London et al.: Sage.

Fisher, W. R. (1989), *Human communication as narration*, Columbia, SC: University of South Carolina Press.

Fludernik, M. (1996), *Towards a "natural" narratology*, New York: Routl edge.

Geertz, C. (1973), *The interpretation of cultures*, New York: Basic Books.

Geertz, C. (1983), *Local knowledge*, New York: Basic Books.

Geertz, C. (1988), *Lives and works: The anthropologist as author*, Stanford, CA: Stanford University Press.

Geertz, C. (1995), *After the fact*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gergen, K. I. (1994), *Realities and relationships: Soundings in social construction*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gibbs, R. W. (1995), *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*, Cambridge: Cambridge University Press.

Goffman, E. (1981), *Forms of talk*, Oxford: Blackwell.

Habermas, J. (1992), *Postmetaphysical thinking*, Cambridge, MA: MIT.

Harré, R., & Gillett, G. (1994), *The discursive mind, Thousand Oaks*, CA: Sage.

Herman, D. (1995), *Universal grammar and narrative form*, Durham, NC & London: Duke University Press.

Hermans, H. J. M., & Kempen, H. J. G. (1993), *The dialogical self: Meaning as movement*, San Diego, CA: Academic Press.

Hinchman, L. P., & Hinchman, S. K. (Eds.) (1997), *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences*, Albany, NY: State University of New York Press.

Hymes, D. (1981), *"In vain I tried to tell you": Essays in native American ethnopoetics*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Hymes, D. (1986), Discourse: Scope without depth, *International Journal of the Sociology of Language*, 57, 49–89.

Hymes, D. (1996), *Ethnography, linguistics, narrative inequality: Toward an understanding of voice*, London: Taylor & Francis.

Johnstone, B. (1991), *Stories, community, and place*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

Journal of Narrative and Life History, 7(1–4), Special issue: Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis, Ed. by M. Bamberg.

Koselleck, R. (1985), *Futures past: On the semantics of historical time*, Cambridge, MA, & London: MIT Press.

Labov, W., & Waletzky, J. (1967), Narrative analysis: Oral versions of personal experience, In J. Helm (Ed.), *Essays on the verbal and visual arts* (pp. 12–44), Seattle, WA: University of Washington Press.

Lachmann, R. (1997), *Memory and literature: Intertextuality in Russian modernism, Minneapolis*, MN & London: University of Minnesota Press.

Maclntayr, A. C. (1981), *After virtue*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.

Marcus, G., & Cushman, D. (1982), Ethnographies as texts, *Annual Review of Anthropology*, 11, 25–69.

McAdams, D. P., & Ochberg, R. L. (Eds.) (1988), *Psychobiography and life narratives*, Durham, NC: Duke University Press.

Miller, P. J. (1994), Narrative practices: Their role in socialization and self-construction, In: U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 158–179), Cambridge: Cambridge University Press.

Newton, A. Z. (1995), *Narrative ethics*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Plummer, K. (1996), *Telling sexual stories*, London: Routledge.

Prince, G. (1997), Narratology and narratological analysis, *Journal of Narrative and Life History*, 7(1–4), 39–44.

Ricœur, P. (1984/85/91), *Narrative and time*, Vols. 1–3, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Rorty, R. (1979), *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Rosenwald, G. C., & Ochberg, R. L. (Ed.) (1992), *Storied lives*, New Haven, CT: Yale University Press.

Sarbin, T. R. (Ed.) (1986), *Narrative Psychology: The storied nature of human conduct*, New York: Praeger.

Sacks, H. (1972), On the analyzability of stories by children, In: J. Gumperz and D. Hymes (Eds.), *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication* (pp. 325–345), New York: Holt, Rinehart & Winston.

Shweder, R. A. (1991), *Thinking through cultures: Expeditions in cultural psychology*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Taylor, C. (1985), *Human agency and language, Philosophical papers 1*, Cambridge: Cambridge University Press.

Toolan, M. (1996), *Total speech: An integrational linguistic approach to language*, Durham, NC: Duke University Press.

Toolan, M. (1988), *Narrative: A critical linguistic introduction*, New York: Routledge.

Turner, M. (1996), *The literary mind*, Oxford: Oxford University Press.

Wertsch, J. V. (1991), *Voices of the mind: A sociocultural approach to mediated action*, London: Harvester Wheatsheaf.

White, H. (1987), *The content of the form: Narrative discourse and historical representation*, Baltimore, MD & London: John Hopkins University Press.

الجزء الأول

السرد وبناء الذات

آفاق نظرية

الفصل الثاني

صناعة الذات وصناعة العالم

جيروم برنر

أودُّ التحدث بصوت مَن يأخذ بجديَّة تصريح فيتجنشتاين بأن وظيفة الفيلسوف مساعدة الذبابة على الخروج من الزجاجة. أنا الذبابة. ونيلسون جودمان الفيلسوف الذي ساعدني أكثر كلَّما وجدت نفسي محشورًا في زجاجة فيتجنشتاين. أقترحُ أن أطرح بعض الخواطر والفرضيات التي تحتاج بشكل خاص إلى عقل فلسفي قوي لتوضيحها. وتتعلَّق كلها بموضوع بسيط بشكل خادع: كيف يقدِّم الناس حكاية عن أنفسهم أو، بشكل أوسع، ماذا يفعلون حين يطرحون «سيرة ذاتية».

في السيرة الذاتية، نطرح رؤية لما نسميه ذاتنا وأفعالها، وتأملاتها وأفكارها ومكانها في العالم. ثمة صعوبة بالغة في تحديد طبيعة المشار إليه في مثل هذا الخطاب. وإلى بعض هذه الصعوبات أودُّ أن أوجه انتباهي. ينبغي أن أقول، بالمناسبة، إن تأملاتي ليست افتراضية تمامًا. لديَّ ما يسمى في الرطانة الحديثة قاعدة بيانات. وقد انشغلت مجموعة منا في نيويورك، في جمع سِيَر ذاتية تلقائية، غير فنية، إذا كان هناك شيء من هذا القبيل، من أناس عاديين. اجتذبنا متطوعين وسألناهم ببساطة: «احكِ لنا قصة حياتك». أكَّدنا لهم في البداية أننا لسنا إكلينيكيين، لكننا، مع ذلك، نود بشدة أن نكتشف، باستخدام لغة جودمان Goodmanian language، كيف يشيدون صورة لحيواتهم. وقد حدث شيء غريب. أجرينا لقاءً مع رجل، ثم أجرينا لقاءً مع أخته وقد «أوصى» لنا بها، فقالت: «تعرفون، يودُّ أخي الآخر أن تجروا أيضًا لقاءً معه»، وقبل انقضاء وقت طويل كنا قد أجرينا لقاءً مع كل أفراد الأسرة نفسها: ابنتين كبيرتين وابنين، والأب والأم. ربما للمرة

الأولى — على الأقل لم أتمكَّن من العثور على تقرير عن شيء في الأدبيات بهذا الشكل — أجرينا مقابلات منفصلة مع ستة أفراد من العائلة نفسها، كان لهم جميعًا، إذا كان من الممكن أن أُسامَح على التعبير، «عوالم نفسية» متماسة بشكلٍ ما مع بعضها. كانت مادة رواية عائلية un roman familial.

عند نقطة في الإجراءات، كنتُ أتناول الغداء مع صديق قديم، الأنثروبولوجي كليفورد جريتز، وسألتُه عن تعريف الأسرة، من منظور أنثروبولوجي أو إثنولوجي. رد البروفيسور جريتز: «حسنًا، الأسرة، في المقام الأول، نظام مصمَّم لحفظ قوى الطرد المركزي من العمل في مجموعة من الناس عليهم أن يبقوا معًا.» وجدتها طريقة «جيدة» ومفيدة للنظر في المسألة، جيدة، بمعنى أنَّ حياة الأسرة عملية إحماء طبيعي. وحينذاك بدأت أدرك، بشكل ملموس، إلى أية درجة يتكون بناء ذوات الناس و«حيواتهم» في أسرة (أو أية مجموعة أخرى متقاربة) من مفاوضات ضد الطرد المركزي حول القواعد.

وتبيَّن بسرعة أن المفاوضات المقصودة لم تكُن، إذا جاز التعبير، من العدم ex nihilo. في الحقيقة، كانت مصممة في شيء لا يمكن أن أسميه إلا أجناسًا؛ أجناسًا أدبية قابلة للتفاوض بسهولة تامة. ينبغي أن يكون هناك، إذَن، فهم عميق، وكان هنري جيمس على صواب، حين قال إن المغامرات تحدث لَمن يعرفون كيف يحكون عنها. إذا كان صائبًا، لا بدَّ أنه صائب بعمق. إلى أية درجة يُدفَع المرء، بمجرد أن ينطلق في حكاية من جنس أدبي عن نفسه، ليبقى معها إلى الأبد؟ ونعود إلى هذه القضية فورًا. لكن لأعُد أولًا إلى البداية وأناقش بحرية أكبر العملية الفضولية التي يَبني بها الناس ما نسميه «ذاتًا» و«حياة».

لم يعُد الأمر مفزعًا جدًّا منذ زمن بعيد، من المؤكد عند انعطافة القرن، لم تعُد عملية خلق الذات تبدو مزعجة جدًّا لدارسي السيرة الذاتية. كان للمجلدات الكبيرة لجورج ميش،[1] التي ظهرت قبل الحرب العالمية الأولى، اهتمامات أخرى. اهتم ميش بـ «الحيوات» بقدر ما تمثل تعبيرات نموذجية عن الثقافة وممثلة لها. ولا يمكن لمعاصر، مسَّته شكوك ما بعد الحداثة، إلا أن يُبهَر بما يقرؤه في مجلدات ميش. بدايةً، كيف كان قادرًا على الحكم على ما يمثل أي عصر؟ ولماذا كان اهتمامه قليلًا بالقضايا المعرفية الضمنية، بالنسبة لنفسه ولرجال «نموذجيين وممثلين» (إنه، بالطبع، ذكوري جدًّا في توجهه)؟ كيف تعامل

---

[1] جورج ميش Georg Misch (١٨٧٨–١٩٦٥م): فيلسوف ألماني، والكتاب المشار إليه «تاريخ السيرة الذاتية»، ويقع في عدة مجلدات. (المترجم)

مع حقيقة وجود ابتكارات في شكل السيرة الذاتية كانت في ذاتها في أهمية أية أحداث في تشكيل أنواع السير الذاتية التي تلَتْها؟ وكان توماس الكمبيس[٢] أحد هؤلاء المبتكرين. لكن لم يقتصر تقديم أشكال جديدة على كُتَّاب السيرة الذاتية، لكنه ضمَّ فلاسفة وروائيين أيضًا، مثل روسو وفلوبير. كان هناك، بالتأكيد، كُتَّاب سيرة ذاتية يدركون «المشكلة البنائية»[٣] — من أوجستين إلى هنري آدمز[٤] — لكن معظم الكتاب في السيرة الذاتية حتى نهاية القرن التاسع عشر اعتبروا كتابة السيرة الذاتية كتابة عن «ذات جوهرية»، وكتابة عن «حياة»، بمصطلحات جودمان Goodman «حياة بدائية» مستقلة عن عملية بنائها. وكان كل ذلك ضروريًّا لأسرها، كتابتها، تدوينها. وهو رأي لا يبعد كثيرًا عن الاعتقاد الذي يقود خالات حسنات النوايا إلى التأكد من أن الكتَّاب يستهلون سيرة ذاتية «لا ينبغي أن تكون صعبة؛ لقد عشْتَ حياة ممتعة».

اليوم، تحولت الرابطة تمامًا. نرفض الرأي القائل بأنَّ «الحياة» شيء في ذاته، ونعتقد أنها كلها في البناء، في النص، أو صناعة النص. إذا قرأْتَ لكتاب معاصرين عن سيرة ذاتية، مثل وليم سبنجمان Spengemann أو جانيت فرنر جن Gunn، فستجدهم بنائيين تمامًا. إنهم يهتمون بالابتكار التاريخي الأدبي، بالشكل، بتصوير الواقع. يهتمون، مثلي، بالقوى الأدبية التي تشكِّل السيرة الذاتية. هل ترتكز سيرة ذاتية، ولتكن «رواية تعليمية»،[٥] على تراكم الحكمة من الخبرة، كما يمكن أن يعبر إمبريقي بريطاني؟ وكأنَّ المرء، إذا جاز التعبير، يحوِّل تدريجيًّا الخصائص الأولية للخبرة المباشرة إلى خصائص ثانوية لمعرفة أعلى.

لكنها ليست مجرَّد جنس أدبي له هذه الوظيفة التشكيلية، لكنها استعارات معينة منظِّمة أيضًا. تأمل المثال التالي: بدأ مباشرة أحد المشاركين في دراستنا، حين سُئِل، عن حياته، بحدث مجازي شكَّل المقابلة كلها. هو نفسه كان كاتبًا له أعمال منشورة، مدرس لغة إنجليزية، وُلِد في إنجلترا، في بلدة في ميدلندز Midlands حيث قضى طفولته ومراهقته.

---

[٢] توماس الكمبيس à Kempis (١٣٨٠–١٤٧١م): راهب وكاتب كاثوليكي ألماني (١٤٢٦م). (المترجم)

[٣] البنائية constructivist: نسبة إلى constructivism، وهو اتجاه فني ظهر في موسكو سنة ١٩٢٠م، ويتميز باستخدام مواد صناعية مثل الزجاج والصلب والبلاستيك لابتكار أشكال هندسية غالبًا. (المترجم)

[٤] هنري آدمز Adams (١٨٣٨–١٩١٨م): كاتب وصحفي أمريكي. (المترجم)

[٥] رواية تعليمية bildungsroman: بالألمانية في الأصل. رواية تهتم بالنمو النفسي والخلقي. (المترجم)

من هنا بدأ: «كان والداي يديران فندقًا صغيرًا على حدود بلدة صغيرة في ميدلندز. حين وُلدت، استدعوا طبيب التوليد. رفعني الطبيب من كعبيَّ، حين وجد أنني أعاني من صعوبة في التنفس، وصفعني على ظهري، وكسر ضلعين. ترى، أعاني من نخر العظام. مثل قصة حياتي إلى حدٍّ ما: يكسر الناس عظامي وهم يحاولون مساعدتي.» لم يعُد قطُّ مرة أخرى إلى هذا الحدث، ولم يكرِّر حتى هذه المصطلحات. لكن كل نقطة تحوُّل في حياته (أعود إلى نقط التحول فيما بعد) احتوت صورة ما من هذه التيمة المجازية نفسها: يأتيه الأذى بفضل النوايا الحسنة لشخص آخر. وهكذا بدأنا نسأل عن الدَّور الذي يؤديه جنس أدبي أو تيمة مجازية في قصة حياة. لأسهب في هذه المشكلة لحظة.

لكن، ما السيرة الذاتية عمومًا؟ إنها تتكوَّن ممَّا يلي: راوٍ، هنا والآن، يأخذ على عاتقه مهمة وصف تطور بطل هناك وحينذاك، بطل تصادف أنه يحمل الاسم نفسه. وينبغي عليه طبقًا للعُرف أن يستدعيَ هذا البطل من الماضي إلى الحاضر بطريقة ينصهر فيها البطل والراوي في النهاية ويصبحان شخصًا واحدًا بوعي مشترك. والآن، للاستدعاء من هناك وحينذاك لدرجة أن يصبح البطلُ الأصلي الراوي الحالي، يحتاج المرء إلى نظرية للنمو أو على الأقل للتحول؛ إلى وصفة تسمح لولد عديم الخبرة يسرق الكمثرى بأن يصبح القديس أوجستين الذي ينشغل الآن تمامًا بالصراع بين الإيمان والعقل. يصبح الولد، بالطبع، أداةً في القص. يكرس حياته لنظرية أو قصة يتَّسق فيها مع قدَره. في هذا النوع من القصص، ليس من الخطأ أن نقول إن القول المأثور القديم قد عُدِّل. إذا كان الطفل في البداية أبًا للرجل، فالرجل الآن (في السيرة الذاتية) يستعيد دوره أبًا للطفل، لكنه هذه المرة يأسر الطفل من أجل الثقافة باستخدام نظريات الثقافة وقصصها.

هنا خروج مهم على المألوف. لا يمكن التحقق، بالمعنى المعتاد لاستخدام المصطلح، من النظريات أو القصص التي يشيِّدها المرء عن نموه، عن «مراحل» مسار هذا النمو كله. وأفضل ما يمكن أن يقوم به المرء مراجعتها على ذاكرة المرء نفسه، وهي، بالطبع، عُرضة للخطأ بشكل معروف ومفتوحة على التخطيط schematization، كما ذكرنا السير فردريك برتليت Bartlett (١٩٣٢م) منذ زمن طويل، أو مراجعتها على «ذكريات الأسرة» (Rubin 1986). أو مراجعتها على ما أطلقت عليه في موضع آخر «الحكايات الموثقة ثقافيًّا» لما ينمو ولما تدور حوله الطفولة (Bruner 1990). تحديدًا، مثل هذا «الفحص» لا يوجهه تصديق عادي، بل يوجهه معيار للاحتمال، للتماثل مع الحياة. أي إن «قصة حياتي»، وسأصل إلى «القصة» في لحظة، ليست مؤلفة من مجموعة مقترحات

قابلة للاختبار بالمعنى المعتاد، لكنها مؤلَّفة بوصفها سردًا. ويفرض هذا قيودًا تتلاءم كثيرًا مع متطلبات السرد كما أنَّ عليها أن تتلاءم مع ما «حدث» للمرء، أو ما يتذكره المرء باعتباره حدثَ. تذكر طبيب التوليد الذي كسر الضلعين. يحتمل أن تكون «الحقائق» (من خلال نقلها ثقافيًّا) صحيحة. يقدم التفسير واستخدامه المجازي، فيما بعد في ابتكار سردي، استمرارية مع الحقائق المستقبَلة ومع مفهوم (أو ابتكار) كاتب السيرة الذاتية «لحياته». ويجب أيضًا أن تتلاءم مع متطلبات السرد بوصفه شكلًا لتنظيم الخبرة. ماذا يمكن أن نقول عن هذه المتطلبات الخاصة بالسرد؟

ينبغي أن يكون للحكايات السردية خاصيتان على الأقل؛ ينبغي أن تركز على الناس وحالاتهم المتعمدة: رغباتهم، ومعتقداتهم ... إلخ؛ وينبغي أن تركز على الكيفية التي أدَّت بها هذه الحالات المتعمدة إلى أنواع معينة من الأنشطة. وينبغي أيضًا أن تبدو مثل هذه الحكاية نظامًا يحفظ — أي يحفظ التسلسل أو يبدو أنه يحفظه — الخصائص المسلسلة لما تكوِّنه الحياة نفسها أو يُفترَض أنها تكوِّنه. وبطبيعة الأمور، إذا كانت هذه النقط صحيحة، ينبغي أن تكون السير الذاتية عن الماضي، ينبغي أن تكون بامتيازٍ جنسًا أدبيًّا (أو مجموعة من الأجناس الأدبية) مؤلفة بصيغة الماضي. وهكذا لمجرد المتعة، نقرِّر اكتشاف إنْ كانت السير الذاتية كلها بصيغة الماضي، السير الذاتية التلقائية التي جمعناها، وعينة من السير الذاتية الأدبية.

لم نعثر قطُّ على عمل واحد شكل فيه الفعل الماضي أكثر من ٧٠ في المائة من الأفعال المستخدمة. السير الذاتية، بالتأكيد، عن الماضي؛ لكن ماذا عن ٣٠ في المائة أو أكثر من جملها ليست في صيغة الماضي؟ إنني متأكد من أنه سيتبين لنا من دون كل هذه الإحصائيات أن السيرة الذاتية ليست عن الماضي فقط، لكنها بِهِمَّة عن الحاضر أيضًا. إنها وكأنها حتى تأتي بالبطل إلى الحاضر، لا بدَّ أن تتعامل مع الحاضر كما تتعامل مع الماضي، وليس فقط في نهاية الحكاية، كما يمكن القول. إنه جزء منها. لكنَّ هناك جزءًا آخر أكثر أهمية. يتَّفق معظم ما يأتي في «صيغة الحاضر» في السيرة الذاتية مع ما يسميه دارسو البنية السردية «تقييم»، مهمة وضع هذه الأحداث المتتابعة في سياق ذي معنًى. يتضمن السرد، سواء نظرنا إليه من منظور الذي يميل أكثر إلى الشكلية لوليم لابوف (١٩٨٢م) أو المنظور الذي يميل أكثر إلى الأدبي والتاريخي لبربارا هيرنشتاين سميث (١٩٨٦م)، سمتين بالضرورة: إحداهما الحكي عمَّا حدث لجمع من البشر مع نظرة إلى النظام الذي حدثت فيه الأمور. ويستعين هذا الجزء بشكل كبير بأدوات مثل الفلاش باك،

والنظر إلى الأمام، وأدوات أخرى. لكن لا بد أيضًا أن يجيب العمل السردي على السؤال: «لماذا يستحق هذا أن يُحكى، ما أهميته؟» ليس كل ما حدث جديرًا بأن نحكيَه، وليس من الواضح دائمًا السبب الذي يجعل ما يحكيه المرء جديرًا بأن يُحكى. إننا نملُّ وننفر من تعليقات من قبيل «استيقظتُ في الصباح، ونزلتُ من السرير، وارتديت ملابسي وربطت حذائي، وحلقت، وتناولت فطوري، وذهبت إلى المكتب ورأيت طالب دراسات عليا لديه فكرة لأطروحة ...»

تفرض وظيفة «لماذا نحكي» شيئًا ذا أهمية كبيرة (ومخبَّأة) على السرد. لا يجب فقط أن يكون السرد عن سلسلة أحداث عبر الزمن، مبنية بشكل شامل فيما يتعلق بالمبادئ الثقافية، ينبغي أيضًا أن يحتوي شيئًا يهبه استثنائية. توقفنا بشكل أفضل لحظةً نستكشف ما يعنيه هذا المعيار للاستثنائية في السيرة الذاتية، وبشكل عرَضي، لماذا مثل هذا الفيض من العبارات في صيغة المضارع في كتابة السيرة الذاتية.

(١) وظيفتا السيرة الذاتية

تقوم السيرة الذاتية بوظيفة مزدوجة. إنها، من ناحية، فعل «تحصين»، باستخدام مصطلح نيلسون جودمان؛ بمعنى أننا نتمنَّى أن نقدِّم أنفسنا للآخرين (ولأنفسنا) بوصفنا «توكيدًا ثقافيًّا» نموذجيًّا أو مميزًا بشكل ما. أي أن نقدِّم حالاتنا وأفعالنا المتعمدة في ضوء «السيكولوجيا الشعبية» المتأصلة في ثقافتنا. عمومًا، نضحك على ما هو مضحك مبدئيًّا، ونأسى لما هو محزن مبدئيًّا. هذه مجموعة «المعطيات» في الحياة. ليست هناك فردية، ليست هناك ذات حديثة. نحن ببساطة مرايا لثقافتنا. لتأكيد الفردية (وأنا أتحدَّث عن الثقافة الغربية فقط)، نركِّز على ما هو، في ضوء علم النفس الشعبي، استثنائي (ومن ثَم جدير بأن يُحكَى) في حيواتنا.

والآن، المتطلب الوحيد الذي تفرضه ضرورة أن نحكي قصة حياة (حتى حين يدعونا سيكولوجيٌّ للقيام بذلك) أن يحكي المرء شيئًا «شيقًا»، أي قصة تعتبر قانونية وتعتبر غير قانونية في الوقت ذاته. ما يجعل شيئًا «شيقًا» هو دائمًا «نظرية» أو «قصة» تسير عكس المتوقع أو تؤدي إلى نتيجة عكس المتوقع. لكن التوقع، بالطبع، يتحكَّم فيه علم النفس الشعبي المنتشر ضمنيًّا في الثقافة. هذه هي الحالة؛ على القصة (لتفي بمعيار قابليتها لأن تُحكَى) أن تنتهك التوقع القانوني، وأن تفعل ذلك بطريقة مفهومة ثقافيًّا. أي يجب أن

تكون انتهاكًا لمبدأ متعلِّق بعلم النفس الشعبي، انتهاكًا يصبح مبدأً، أي إن خرق العُرف ينبغي أن يكون هو نفسه عُرفيًّا: الزوج الديوث، والعذراء الجميلة المخدوعة ... إلخ.

لنعُدِ الآن إلى قضية الجنس الأدبي، وقد أثرناها من قبلُ. أفترض أنَّ الأجناس الأدبية تمثِّل أشكالًا مميزة لانتهاكات قانون علم النفس الشعبي. وبهذا لا أنوي أن أقول إنَّ الأجناس الأدبية، إذا جاز التعبير، «نُسَخ» ممَّا يحدث في الحياة. إنَّ الابتكارات الأدبية، كما لوحظ، إلهامات لأنماط جديدة في الحياة، دعاوى لتجريب طرق طازجة لانتهاك تفاهة علم النفس الشعبي، ونبجل أنماط لورانس ستيرن Sternes وناتاليا جينزبرج Ginzburgs، فيرجينيا وولف وأنايس نين Anais Nin «لبصائرهم الإنسانية» بقدر ما نبجِّلهم لمهاراتهم الأدبية. وهكذا بالضبط، وعلم النفس الشعبي يجسد الطرق القانونية التي يستجيب بها الناس للعالم ويحصنها، يبتكر الأدبُ أشكال الانحراف ويمثلها، وأعني بـ «الأدب» أيضًا العالم الفكري الأدبي للمبتكرين الكبار في سيكولوجيا «شخصية» الإنسان، من أنصار أنواع الأخلاط الأربعة، مرورًا بمسمر[٦] ورُسُل «الإيحاء»، إلى العصور الحديثة حين ابتكر قصصًا جديدة «شيقة» غير قانونية أشخاصٌ مثل بيير جانيه وفرويد ويونج، وفي وقت أحدث لانج، ولاكان. وبالطبع، مع كل تحصين جديد للانحراف عن قانون علم النفس الشعبي هناك ابتكار لمصطلحات تحصن أكثر النمط المنشق، «دفاع الأنا»، و«النمط القديم»، و«انطوائي» ... إلخ.

هدف السرد، إذَن، إزالة غموض الانحرافات. لا يحل السرد مشكلة، إنه يضعها ببساطة بطريقة تجعلها مفهومة. ويفعل ذلك باستدعاء لعبة الحالات السيكولوجية ولعبة الأفعال التي ترشح حين يتفاعل البشر معًا وينسب هذا لما يمكن توقُّع حدوثه عادةً. أعتقد أن كينيث بورك[٧] لديه الكثير مما يقوله عن «لعب الحالات السيكولوجية»، وأعتقد أن فحص أفكاره مفيد. في كتابه «نحو الحوافز The Grammar of Motives»، يدخل فكرة «النزعة الدرامية» (Burke 1945). لاحظ «بورك» أن النزعة الدرامية يخلقها تفاعل خمسة عناصر (يسميها خماسية). وتشمل ممثلًا يقوم بعمل باتجاه هدف باستخدام أداة في مشهد معين. ويرى أن النزعة الدرامية تُخلَق حين تختل عناصر الخماسية،

[٦] مسمر Mesmer (١٧٣٤–١٨١٥م): فرانز أنطون، طبيب نمساوي سعى لعلاج الأمراض بالمغناطيسية الحيوانية، استخدام علاجي مبكر للتنويم المغناطيسي. (المترجم)

[٧] كينيث بورك Burke (١٨٩٧–١٩٩٣م): منظِّر أدبي وفيلسوف أمريكي. (المترجم)

حين تفقد «نسبها» المناسبة. وهذا يخلق اضطرابًا، وهو عنصر سادس منبثق. ولديه الكثير ممَّا يُقال عمَّا يؤدي إلى اختلال النسب بين عناصر الخماسية الدرامية. على سبيل المثال، لا يتلاءم الممثل والمشهد. نورا، على سبيل المثال: ماذا تفعل في العالم نورا المتمردة في «بيت الدمية» في منزل هذا الدكتور المبتذل؟ أو أوديب يتزوج دون أن يدري من أمه جوكاستا. «النسب المتناسبة» تقدمها، بالطبع، المواقف القانونية في علم النفس الشعبي باتجاه الحالة الإنسانية. وتشكل النزعة الدرامية انتهاكها النمطي. في الثقافة الشفهية الكلاسيكية، تمثل الأساطير العظيمة المنتشرة أشكالًا نمطية قديمة للانتهاك، وتصبح باطِّراد «سلسلة» رسمية — وحتى متجمدة — بمرور الزمن، كما نعرف من الدراسات الكلاسيكية للحكايات الشعبية الروسية التي نشرها فلاديمير بروب Propp (١٩٨٦م). في الثقافات الأدبية الأكثر تحركًا يزيد بشكل هائل، بالطبع، تنوع في مثل هذه الحكايات والقصص، بما يوازي التعقد الهائل والفرص الأوسع التي تصاحب المعرفة بالقراءة والكتابة. تتطور الأجناس الأدبية، وتظهر أشكال جديدة، ويزيد التنوع، في البداية على الأقل. ربما مع هذا الظهور للثقافات الجماهيرية ووسائل الإعلام الجديدة الواسعة الانتشار، تحدث قيود جديدة على هذا التنوع، لكن هذا يأخذنا بعيدًا عن مجال هذه المقالة (انظر فيلدمان، في هذا المجلد).

(٢) نقاط التحول

في السيرة الذاتية الغربية سِمة تحتاج إلى ذكر خاص. ترتبط بما أسميه تسليط الضوء على نقاط التحول أو «تمييز marking» هذه النقاط. أعني «بنقاط التحول» تلك الأحداث التي يعزو فيها الراوي، وكأننا نؤكد قوة حالات تعمد الوسيلة، تغيرًا حاسمًا أو موقفًا في قصة البطل لإيمان أو قناعة أو فكرة. وأرى ذلك حاسمًا للجهد المبذول لإضفاء الفردية على حياة، ليجعلها بوضوح وبراعة شيئًا أكثر من الفرار من قانونية تلقائية خاصة بعلم النفس الشعبي. وأقدم مثالًا بعد لحظة، مأخوذًا من «أسرة» السير الذاتية، الأسرة التي أشرنا إليها من قبلُ.

لكنني قبل ذلك، أعلق بإيجاز على سبب استخدامي كلمة «تمييز». ليست اللغة، كما عبَّر رومان ياكبسون (١٩٨٨م) منذ جيل، مجرد نظام للتواصل، لكنها أيضًا نظام لتنظيم الانتباه. إن التحدث (مقابل الصمت) هو ذاته طريقة للتمييز، لجذب الانتباه إلى

ما يودُّ المرء أن يضعه في الصدارة. وبمجرد أن التحدث، يوجد في كل لغة في كل مستوى نظام متقن تمامًا لتمييز «المُميَّز» من «غير المميَّز» — ما يُعتبَر أمرًا مسلَّمًا به وما يُلقَى عليه الضوء باعتباره جديدًا أو منحرفًا أو خاصًّا أو جديرًا بالاهتمام. وهكذا، على سبيل المثال، توجد أدوات سردية لتحديد، إذا جاز التعبير، ما يستحق النشر — أو طرق تمييز الاختلال في النسبة بين عناصر الخماسية بمفهوم «بورك». أرى بناء «نقاط التحول» السردي أداةً أخرى لتمييز العادي والمتوقع (أي علم النفس الشعبي) من الغريب وما يمثل وسيلة بشكل جوهري.

نتناول الآن مثالًا. أقدم كارل، الأخ الأكبر في أسرة «جودهيرتز»، الاسم المستعار nom de plume الذي نستخدمه لأسرة السيرة الذاتية التي ذكرناها من قبلُ. يهتم المثال بمقدمته عن فكرة من الأفكار المهيمنة في سيرته الذاتية التي حكاها بتلقائية وقد حدثت وهو صبي في المدرسة. يحكي لنا أنه خرج للانضمام لفريق كرة القدم، ولأنه كان ضخمًا كان واثقًا من انضمامه. وفي مباراته الثالثة مع هذا الفريق في مدرسة ثانوية كاثوليكية، قال له المدرب: «انتهى، أريده خارج المباراة. أخرجوه من المباراة.» صُدِم وانتابَهُ صراع خلقي. «قررت حينذاك وهناك أن هذا لم يكُن لي.» وهكذا ترك فريق كرة القدم بعد المباراة مباشرة. في الشهور التالية، قضى وقتًا طويلًا في المكتبة، «مكتئبًا». ويحكي لنا أنه صار أكثر اهتمامًا بالتكامل الخلقي وكيفية الحفاظ عليه، واضعًا في الاعتبار ما عليه العالم. العالم مكان فظٌّ وقذر حين يطلب منك المدرب أن تغير هدفك تمامًا. ينبغي عليك أنت نفسك أن تقرر الصواب في قناعتك، ولا تهتم بما يفكر فيه أي شخص.

في النهاية، يجد كارل طريقة «لرسم» انحرافه عن ثقافة المدرسة الثانوية، وكلمة «يجد» الكلمة الصائبة. يجد الأخوة «بريجان»، ويصبح نَشِطًا في منظمة neighborhood settlement house،[٨] وفي النهاية يصبح معارضًا لحرب فيتنام، مما يعطي انحرافه الأول شرعية، بنية سردية جديدة.

تحتاج نقاط التحول إلى مزيد من الدراسة. إنها تمثل طريقة يحرِّر الناس بها أنفسهم في وعيهم الذاتي من تاريخهم، مصيرهم التافه، تمسكهم بالعرف. وأثناء ذلك، يميزون وعي الراوي عن وعي البطل ويشرعون في غلق الهوة بين الاثنين في الوقت ذاته.

[٨] neighborhood settlement house: منظمة لا تسعى للربح، تقدم الخدمات للشباب والأسر. (المترجم)

إن نقاط التحول خطوات باتجاه وعي الراوي. ومما لا يثير الدهشة أنها، في معظم السير الذاتية، توضع في نقاط حيث تقدم الثقافة في الحقيقة درجات أكثر من الحرية، مساحة للحركة من أجل نقاط التحول. في أمريكا، على سبيل المثال، التخرج في مدرسة ثانوية من هذه النقاط. «فعلْتُ دائمًا ما كان يريده والداي. عند تلك النقطة بدأتُ أفكر في حقيقتي، وقررت أن ...» تُميِّز كل هذه العبارات بفعل ذهني. وهذه الإشارات تحوُّلٌ «داخلي»، تحول في الحالة المتعمدة. لو كُتِبت السيرة الذاتية قبل الاستراحة، لأحسست بأنها سيرة ذاتية مختلفة.

وبهذا المعنى، أيضًا، يعترف المرء بأن علم النفس الشعبي لم «يكتب» فيه فقط أن الناس لا توجههم حالاتهم المتعمدة فقط، لكنه تغيَّر بطرق مخططة وفي أوقات متوقعة. وعلى سبيل المثال مع المراهقين تركز ثقافة المكتبة فهمها لابتكارٍ ما على استكشاف الوعي والانحراف أثناء هذه الأوقات المتوقعة والمتميزة. وفي مجتمع جماهيري يكون لدى المرء انطباع بأن هذا التنوع في أزمة البلوغ يصير من منتجات صناعة الصورة الأدبية.

نرى كل هذه الألغاز تثار بشكل ملموس جدًّا في السِّيَر الذاتية للأسرة التي ندرسها (Bruner & Weisser 1981). يمثل كلٌّ منهم، بطريقته، تعبيرًا عن الثقافة. وتعكس جغرافيتهم النفسية الفردية جغرافيا ثقافة نيويورك في أواخر ثمانينيات القرن العشرين. لكنني أعود هنا إلى تعليق البروفيسور جريتز عن الأسرة بوصفها نظامًا لاحتواء ميول الطرد المركزي ومواجهتها — تعتبر الأسرة أيضًا عالمًا صغيرًا تُمثَّل فيه نزاعات المقاطعة الأوسع، وتُحتوَى في حدود معينة. بالنسبة للأسرة، في حالة آل جودهيرتز، تمثل جالية ضمنية بالنسبة لطريقة الحياة — معتقدات ورغبات وتطلعات معينة يعتبرونها جميعًا «مسلمات». كأنهم يشتركون في مورفولوجيا العالم والناس. وهذه المورفولوجيا المشتركة لا تشكِّل فقط طريقة رؤية الآخرين، بل طريقة رؤيتهم لأنفسهم، مهما يكُن اختلافهم. إنهم يميزون، على سبيل المثال، بين «العالم الحقيقي» و«البيت» — وهو بشكل مؤكد تمييز واسع الانتشار في الثقافة، لكنه مع ذلك تمييز شخصي جدًّا بالنسبة لآل جوهيرتز. القيم بالنسبة للعالم الحقيقي «آلام الشارع»، بتعبيرهم: كيف تتعامل مع المنافقين والطموحين والاستغلاليين. قيم البيت التفتح والتعاطف والتسامح والتقارب. ويعبِّر كلٌّ منهم عن هذه الجغرافيا والمورفولوجيا بطريقته، وتختلف بالنسبة لكلٍّ منهم، تختلف بشدة عن الآخرين.

الأب رجل حاول أن يصبح رقيبًا في الجيش في زمن السِّلم قبل أن يبلغ الخامسة والعشرين (وقد جُنِّد في الثامنة عشرة، تحت السن بشكل غير قانوني في ذلك الوقت). كانت طفولته خشنة، مع أب مدمن للخمور تخلَّى عن الأسرة، وكان عليه أن يتحمل المسئوليات في سن مبكرة جدًّا، لكنه يدرك دائمًا ما بدت عليه الحالة مقابل ما قد تكون عليه في الحقيقة. لعب بحذر، وعمل في السباكة بعد تسريحه من الجيش، وصار رجلًا موضع ثقة ويعتمد عليه في المجتمع — لكن كان المقربون منه قليلين. وحين تزوج قرر، مثل زوجته التي عاشت أيضًا طفولة صعبة، أن يحميا أطفالهما من الأوقات الصعبة التي عرفاها وهما طفلان. كانت مسز جودهيرتز امرأة لها آراء قوية، «كاثوليكية وديمقراطية»، ووفَّر الاثنان بيتًا لأطفالهما — في الحقيقة يعيشان الآن في الحي نفسه في بروكلين لثلاثين عامًا، حيث صارا من دعائم المجتمع.

حين صار كارل، الابن الأكبر، معارضًا للتجنيد في حرب فيتنام، نرى ثقافة الأسرة تعمل. كان أبوه «محافظًا hard hat»، لكنه ساند كارل حين تهرب من التجنيد. ورأى أنه طالما كان كارل يعتنق رأيه بصدق، كان ذلك رائعًا. في الأسرة، يمكن أن يكون لكل فرد نسخته عن العالم إذا كان ذلك مصحوبًا بقناعة صادقة. لكن معارضة كارل للحرب (مثل معارضته لفريق كرة القدم) مبنية على اعتقاد بأن والده يؤمن بالتكامل الفردي. يقول في مقابلة: «إننا أسرة خلقية جدًّا». صدِّق ذلك أيضًا. لأنهم جميعًا يعرفون المطلوب منهم فيما يتعلَّق بالقيم الخاصة بالأسرة، قيم التفتح والمشاركة والتسامح. يتفاخرون بأنه لا يوجد شيء لا يمكن مناقشته على طاولة عشاء الأحد حين يجتمعون معًا. وهذا هو المنبر الذي يجربون عليه نسخ تغير صورتهم الذاتية وسِيَرهم الذاتية. الآن مباشرة، على سبيل المثال، يفكِّر مستر جودهيرتز في التقاعد. إنه يحب عمله، فهو يمنحه إحساسًا مطلوبًا بالاستقلال والاعتماد على النفس. بالإضافة إلى ذلك، يشعر بأنه يفتقد المودة في حياته. من المهم أن نراه يشكِّل نقطة تحول جديدة في حياته، منها سيبدو الماضي مختلفًا. لكنك تشعر بأنه يصممها واضعًا الآخرين في اعتباره، إن مواصلة نسخة من حياتك متوافقة مع نسخ الآخرين في العائلة أمر بالغ الأهمية. لا تتأثر قوة صناعة الذات بتفسيراتك لنفسك فقط، لكن بالتفسيرات التي يقدمها الآخرون لنسختك. من الغرائب، بالطبع، أنَّ الذات وهي تعتبر (على الأقل في الفكر الغربي) السمة الأكثر «خصوصية» لوجودنا، يتبين بالفحص الدقيق أنها قابلة للتفاوض إلى حدٍّ بعيد، وأنها حساسة جدًّا لعروض في مناخ ليس بهذا التفتح، مناخ الجماعة المرجعية للمرء.

يتبين، والمرء يلاحظ هذه العملية الخاصة بتكوين الذات، أنه قد يكون من الخطأ تصور أن الذات تعزف منفردة، أو محصورة في ذاتية شخص واحد، أو مغلقة بشكل سحري. تبدو الذات أيضًا متداخلة مع ذوات الآخرين أو «موزعة» بالطريقة نفسها التي تُوزَّع بها «المعرفة» بما يتجاوز رأس المرء لتشمل الأصدقاء والزملاء الذين يرتبط بهم، والمذكرات التي ملأها، والكتب التي يضعها على الرفوف. لكن هناك بشكل ما مقاومة لمثل هذا الرأي عند معظم الناس. في ثقافتنا الغربية، يُؤْثِر المرء رؤية الالتزام فرديًّا. لكنه لم يكُن دائمًا في أي مكان بهذا الشكل، وعلينا أن نتساءل إن كان هناك شيء «جوهري» في مفهومنا المعاصر للذاتية أو إن كان يتغيَّر بقدر ما تغيَّر في الماضي، مثلًا، من العصور الوسطى إلى ظهور النزعة التجارية (لمناقشة أكثر اكتمالًا حول هذه النقطة، انظر Bruner 1990).

(٣) بناء الذات بناءً ثقافيًّا

ربما ما يبقى أكثر رسوخًا بشأن الذات بوصفها مفهومًا ثابتًا عبر الزمن، كما ذكَّرنا تشالرز تايلور Taylor (١٩٨٩م) حديثًا، هو الإحساس بالالتزام بمجموعة معتقدات وقيم لا نريد (أو لا نستطيع) إخضاعها لفحص «جذري». وهذا الالتزام، بالطبع، هو الذي يقدم المحرك، إذا جاز التعبير، للسمة البلاغية للسيرة الذاتية، وهو موضوع لم نتناوله بأي تفصيل حتى الآن ولا يمكن تحقيق ذلك في إطار مقالة موجزة. لكننا لمسناه بطريقة غير مباشرة في ملاحظة عنصر «التقييم» في خطاب السيرة الذاتية. لأن «ما يبرر الحكي» هو أيضًا التزام بمجموعة معينة من المسلَّمات بشأن الذات، وعلاقة المرء بالآخرين، ورؤية المرء للعالم وموضعه فيه. وهكذا تكون السيرة الذاتية بلاغية بالضرورة، واضعين في الاعتبار أنها أيضًا شكل من أشكال «اتخاذ موقف». وحين يوحد المرء بلاغة تبرير الذات مع متطلبات سرد مرتبط بالجنس الأدبي، يبدأ في الاقتراب مما يسميه جودمان «صنع العالم»، حيث تصبح الذات المشيدة وقواها الممثلة، إذا جاز التعبير، مركز جاذبية العالم. والقوة التي تنسب المركز إلى بقية العالم هي التزام يبقى على مدار الزمن — التزام يكفل ثبات معين في تصور الذات، لكنه يسمح أيضًا لمؤلف السيرة الذاتية بأن يحافظ على إحساس بالتحالف مع الآخرين — التحالف والتضاد أيضًا. لأنه تعريف الذات وأحلافها، كما يشير كلٌّ من تايلور وهنري تافيل Tajfel، يُعرِّف أيضًا من ينتمون للمجموعة المضادة، وكما أوضح تافيل (١٩٧٨م، الجزء الأول) ببراعة، يبدو أن هناك دائمًا تدهورًا

في المجموعة المضادة التي لها دور خاص، في المقابل، في تحديد خصائص المرء وخصائص من معهم، المجموعة التي ينتمي إليها.

بهذا المعنى، لا تشمل السيرة الذاتية (مثل الرواية) بناء الذات فقط، لكنها تشمل أيضًا بناء ثقافة المرء — كما يؤكد لنا جريتز (١٩٨٨م). تشمل كتابة الأنثروبولوجيا نوعًا من السيرة الذاتية أيضًا. من المهم أن نتأمل النمط الرومانسي الذي يصر على أن المرء يمكن أن «يجد» ذاته ليس فقط بالانسحاب من العالم — كما حدث من طلاب الجامعة في سبعينيات القرن العشرين الذين طلبوا إجازة ليذهبوا ويعيشوا في قرية في ماين Maine أو نيبال أو الجزر اليونانية لكي «يجدوا أنفسهم». أعتقد أن هذا أثر متبقٍّ لمفهوم لذات «جوهرية» مستقلة عن الثقافة فيما يتعلَّق بما يبحر به المرء في العالم. إنه لغز كبير، فَحْص السِّيَر الذاتية الفعلية وعملية بنائها، كيف أن هذه التصورات المنعزلة يمكن أن تنقذ الخبرة الفعلية للحكاية الذاتية. لنعود مرة أخرى إلى إحدى نقاط جودمان بشأن صنع العالم، ومن الواضح بالتأكيد أن معايير «الصواب» بالنسبة لعالَمٍ مشيَّد لا تتواءم مع المعايير المعتادة بالنسبة «للحقيقة» الراسخة سواء بالتشابه أو التطابق. في الحقيقة، يبدو أن الصواب محكوم بشكل برجماتي — هذا ما يمكن أن يعيشه المرء بين من يتفاعل معهم في الوضع الذي يعمل فيه.

كلمة أخيرة عن تطور مفهوم الذات في الثقافات المختلفة في ظل مختلف ظروف الحياة. إنه موضوع واسع، لم يُدرَس جيدًا، رغم غزارة الأدبيات فيه. نشرت مجموعة منا مؤخَّرًا، تحت قيادة كاترين نيلسون، مناجيات طفلة بعد وقت النوم — كثير منها شبه سيرة ذاتية. تمتد المناجيات من الشهر الثامن عشر لإيمي Emmy إلى عيد ميلادها الثالث (Nelson 1989). ما يتبين من ذلك العمل ومن دراسات أخرى حديثة أن بناء الذات يبدأ مبكرًا جدًّا، وهي عملية منظمة تتشابك بعمق مدهش مع براعة اللغة نفسها — ليس فقط مع تركيبها أو معجمها، لكن أيضًا مع بلاغتها وقواعدها في بناء السرد. ومثل كل السمات الأخرى لصنع العالم، يعتمد صنع الذات (أو «صنع الحياة») بقوة على النظام الرمزي الذي يتصل به — فرصه وقيوده. أود أن أختم بالتعليق الذي تَعدُّ النزعة البنائية لنيلسون جودمان به المرء بشكل جيد لتقدير تعقيدات صنع الذات والحياة. وآمل أن أكون قد أشرتُ في سياق هذه الملاحظات إلى الطرق التي يمكن لأفكاره أن تكون فعَّالة في هذا المجال.

المراجع

Bartlett, F. C. (1932), *Remembering*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bruner, J. S., & Weisser, S. (1991), The Invention of self: Autobiography and its forms, In: D. R. Olson, & N. Torrance (Eds.), *Literacy and orality* (pp. 129–148), Cambridge: Cambridge University Press.

Bruner, J. S. (1990), *Acts of meaning*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Burke, K. (1945), *The grammar of motives*, New York: Prentice-Hall.

Geertz, C. (1988), *Works and Lives*, Stanford, CA: Stanford University Press.

Herrnstein Smith, B. (1986), *On the margins of discourse*, Berkeley, CA: University of California Press.

Jakobson, R. (1988), *Selected writings*, Vol. 8, Berlin: Mouton de Gruyter.

Labov, W. (1982), Speech actions and reactions in personal narrative, In: D. Tannen (Ed.), *Analyzing discourse: Text and talk*, Washington, DC: Georgetown University Press.

Nelson, K. (Ed.) (1989), *Narratives from the crib*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Propp, V. (1986), *The morphology of the folk tale*, Rev. ed. Austin, TX: University of Texas Press.

Rubin, D. C. (Ed.) (1986), *Autobiographical memory*, Cambridge: Cambridge University Press.

Tajfel, H. (1978), *Differentiation between groups*, London: Academic Press.

Taylor, C. (1989), *Sources of the self*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

الفصل الثالث

السرد

مشاكل نموذج بديل ووعوده

جينز بروكمير وروم هاريه

صار السرد، في العقدين الأخيرين، موضوعًا لعدد هائل من الأبحاث الجديدة. يشترك الكثير في أن المهدد بالضياع ليس فقط موضوعًا إمبريقيًّا جديدًا للبحث — القصص التي يحكيها الأطفال، مناقشات حفلات العشاء في مواقف اجتماعية مختلفة، ذكريات المرض والرحلات خارج البلاد، بلاغة العلم، والسير الذاتية، والتعليقات الذاتية الأخرى — بل مقاربة نظرية جديدة، جنس جديد لفلسفة العلم. ويوحي الاهتمام المطرد بدراسة السرد بظهور تيار آخر لنموذج ما بعد الوضعية وتنقيح آخر للمنهج التفسيري في العلوم الإنسانية. يبدو أنه يعد بأكثر مما يعد به النموذج اللساني والسيميوطيقي والثقافي. يجب اعتبار ما يعرف بالتحول الاستطرادي والسردي، في علم النفس والعلوم الإنسانية الأخرى، جزءًا من التحولات المعمارية في معمارنا الثقافي للمعرفة بعد أزمة معرفة الحداثة. وقد انتُقِدت بحدة في معظم التخصصات الفلسفة الوضعية التي أدَّت إلى سوء فهم خطير للعلم، مما فتح آفاقًا جديدة للأبحاث التفسيرية التي تركز على الأشكال الاجتماعية والاستطرادية والثقافية للحياة، مقابل أبحاث بلا جدوى عن القوانين العامة لسلوك الإنسان. وفي أعقاب هذه التغيرات، جذبت أشكال السرد وأجناسه الانتباه بشكل خاص (على سبيل المثال، Polkinghorne 1987; Bamberg 1997a; Hinchman & Hinchman 1997). والسؤال الأول الذي نودُّ تناوله في هذا الفصل: لماذا صار السرد قضية رمزية تقريبًا فيما يتعلق بالأسلوب الجديد.

بدا حل مشكلة تقييم h لأنماط الديناميكية في سلوك الإنسان من خلال دراسات السرد أقرب حتى حلها من خلال تلك المقاربات المعروفة جيدًا بوصفها نموذج قاعدة الدور (role-rule)، أو نظرية النص (script theory)، أو التفسيرات المعرفية الاجتماعية. وسوف نُلقي نظرة على بعض الخصائص التي جعلت دراسة السرد مقاربة مثمرة بهذا الشكل. وأثناء ذلك، علينا أن نعرِّف، أي أن نميز، مفهوم السرد من الأنماط الأخرى للخطاب، معتمدين على الدراسات الأدبية واللسانية، اللسانيات الاجتماعية والنفسية، في اكتشاف علم السرد السيكولوجي. وينصبُّ اهتمامنا الثاني على تحديد بعض الصعوبات النظرية الأخرى والأخطار المحتملة التي نعتقد أن على دارسي السرد إدراكها. وأخيرًا، نضع خطوطًا عريضة لفهم للسرد يسعى إلى تناول تضمينه الاستطرادي الخاص، وبهذه الطريقة طبيعته المفتوحة سريعة الزوال.

يبدو أن نقطة رحيل الاهتمام السردي الجديد في العلوم الإنسانية كانت اكتشافًا في ثمانينيات القرن العشرين. «اكتشاف» أن شكل القصة، شفهية ومكتوبة، يشكل إطارًا لغويًّا وسيكولوجيًّا وثقافيًّا وفلسفيًّا أساسيًّا لمحاولاتنا الانسجام مع الطبيعة وظروف وجودنا (على سبيل المثال، Mitchell 1981; Bakhtin 1981; Bauman 1986; Nelson 1989; Schafer 1989; Britton & Pellegrini 1990). الاندماج الحميم لهذه الأطر التفسيرية التي تسعى إلى فهم المعاني وخلقها، المعاني التي نجدها في أشكال حياتنا. وبقدر تعلُّق الأمر بشئون الإنسان، نفهم أولًا من خلال السرد نصوص خبرتنا وسياقاتها الأوسع والأكثر تميزًا وتعقيدًا. بشكل جوهري، هذا المفهوم عام ومنتشر في مجال واسع لأبحاث تشمل دراسات عن الطرق التي ننظِّم بها ذكرياتنا ونوايانا وتواريخ حياتنا وأفكار «أنفسنا» أو «الهويات الشخصية» في أنماط سردية.

(١) مجال التصور في السرد

كما هو الحال مع مفهوم الخطاب، تضخَّم استخدام مصطلح السرد إلى حدٍّ ما، حتى رغم أنه لم يظهر في سياق العلوم الإنسانية إلا مؤخَّرًا. وهذا الاهتمام المفاجئ مثير للدهشة إلى حدٍّ ما نظرًا للتقاليد الراسخة من زمن طويل في دراسة السرد في نظرية الأدب واللسانيات. وبالتالي، تميل القوة التصورية والتحليلية لمفهوم السرد إلى الالتباس. بداية، نحاول وضع خطوط عريضة لرؤيتنا للمفهوم بشكل أكثر دقة. نحاول أن نرسم حدًّا، رغم الضبابية، يميز السرد من الأنماط الاستطرادية الأخرى. تُستخدَم اللغة لكل الأغراض. لضبط مهمتنا

التحليلية، نركز على استخدام اللغة للإقناع، على بؤرة كتاب «فن خطابة Rhetoric» لأرسطو (١٩٥٩م).

خضع التنظيم اللغوي في مختلف أنواع الخطاب لكثير من أشكال الفحص — متراوحة من تلك التي تركز على السمات الصوتية إلى تلك التي تحلل السمات التركيبية والسيمنطيقية والبرجماتية والمنطقية والجمالية للخطاب. استُخدِمتْ طرق كثيرة مختلفة لالتقاط وحدات اللغة: حُلِّلت معاني الكلمات، والتعبيرات والجمل وعمليات الكلام، والنصوص المكتوبة، والأشكال الحوارية للخطاب؛ وفُحِص منطق الأسماء، والمقترحات، والاستعارات، والشبكات المعجمية. ومع ذلك، لا تقوم أية وحدة من الوحدات المتضمنة في أيٍّ من هذه التحليلات بتعريف مستوى البنية الذي يمكن عنده رؤية أن قوى الإقناع في الخطاب مؤسسة بأسلوب مُرضٍ تمامًا. وينبغي، كما كشفت دراسات عديدة، أن يشير تفسير هذه القوى إلى السمات التحليلية لخطابات الإقناع. ونتوقع أن يكون السرد النموذج الأقوى للإقناع.

(٢) أنواع السرد

ماذا يجعل من خطابٍ قصةً؟ على الأقل ينبغي، كشرط ضروري، أن يكون هناك شخصيات وحبكة تتطور عبر الزمن. ثمَّة تنوُّع عظيم في أنواع الخطاب يلبي هذه الشروط الضئيلة. أنواع «السرد» العبقري متنوعة ومتعددة الألوان بشكل مذهل: الحكايات الشعبية، والتفسيرات التطورية، والخرافات والأساطير وحكايات الجنيات، وتبريرات الفعل، والكلمات التذكارية، والدعايات والأعذار … إلخ. يبدو أن أجناس النصوص السردية وأشكالها لا يمكن حصرها. لكن هناك سمات مشتركة بينها، سواء كانت مونولوجات أو ديالوجات، قصصًا أدبية أو عادية، نصوصًا شفهية أو مكتوبة. السرد، بمفهومه العام الشائع، اسم لمجموعة بنى لغوية وسيكولوجية واجتماعية، ثقافة منقولة تاريخيًّا، مقيدة ببراعةِ مستوى كلٍّ فرد وبمزيجه من تقنيات التواصل والمهارات اللغوية — «أدواتنا الصناعية prosthetic»، كما سمَّاها برنر (١٩٩١م) — ناهيك عن الخصائص الشخصية مثل الفضول والرغبة والهاجس أحيانًا. في توصيل شيء عن حدث حياتي — مأزق، نية، حلم، علة، حالة ذعر — يأخذ الأمر عادة شكلًا سرديًّا؛ أي إنه يقدم في صورة قصة تُحكى طِبقًا لأعراف ثقافية معينة.

ورغم أن السرديات قد تشكِّل نسخًا فردية حقيقية، ونسخًا لمواقف خاصةً فيما يتعلق بالواقع، فإنها تستخدم أشكالًا لغوية تقليدية مثل الأجناس الأدبية، بنى الحبكة أو sjuzet،[١] وتفاعل مختلف خطوط القصة، والاستعارات البلاغية. وفي هذا ترتبط القصة، والمتحاورون فيها (رواةً ومستمعين)، والموقف الذي تُحكى فيه بنسيج تاريخي ثقافي أساسي. وبتعبير آخَر، تتضافر ذخيرتنا المحلية من أشكال السرد مع مجموعة ثقافية أوسع، مجموعة من النُّظم الاستطرادية الأساسية التي تحدد من يحكي وأية قصة يحكي، ومتى وأين، ولماذا ولِمَن. هل هناك نموذج سردي ثقافي عام يعرِّف شكلًا إنسانيًّا عامًّا من الحياة؟ إنها فرضية لا تبدو بعيدة الاحتمال، لكن القضية تحتاج إلى الترسيخ بدراسات مقارنة أوسع. الصحيح أن كل ثقافة نعرفها لها ثقافة حَكْي قصص.

(٣) الفئات العامة للسرد والخطاب

عند هذه النقطة، ينبغي علينا تحديد مفهومين رئيسيين يردان في هذا التعليق: السرد والخطاب. يتواصل البشر بعدَّة وسائل، بما فيها التواصل اللفظي. يحدث التواصل اللفظي عادةً بالتزامن مع أنشطة مادية ورمزية أخرى أو مستقلًّا عنها، وبهذا المعنى نسمي الإنتاج اللغوي (نتيجة وعملية على حدٍّ سواء) خطابًا. التحدث، الكتابة، الاستماع ... إلخ، دائمًا، كما يخبرنا فيتجنشتاين (١٩٥٣م)، سمات للعبة اللغة يتعذَّر فصلها، ممارسات ملموسة تنطلق مع استخدام الكلمات.

(٤) تصنيف الأشكال الاستطرادية

إننا نعتبر السرد نوعًا فرعيًّا من الخطاب، لكنه النوع ذو المستوى الأعلى أو المفهوم التصنيفي، في تصنيف الأشكال السردية الأدنى مستوًى. تحت هذا المفهوم، نضع أنواعًا فرعية متنوعة للسرد، ويوجد بعضها عادةً تحت فئة الجنس الأدبي، الفئة الأدبية الأكثر شيوعًا. لكن هناك أيضًا خطابات تتضمَّن عددًا من الفئات الفرعية المختلفة أو الأجناس الأدبية في الوقت ذاته. ثمَّة مثال جيد وهو لغة حماية البيئة التي لعبت دورًا مركزيًّا في

[١] الحبكة، مصطلح مستخدم في الشكلية الروسية. (المترجم)

«اخضرار» كل أنواع الحياة الخاصة والعامة التي نشاهدها في العقدين الأخيرين (Harré, Brockmeier & Mühlhäusler 1999). وتتراوح الأنواع الفرعية للخطاب الذي يتم فيها التعبير عن «خطاب الخضر Greenspeak» من كل أنواع السرد الطبيعي إلى السرد العلمي والخلقي والأدبي. دراسة على نطاق تام لأساسها اللغوي والثقافي يمكن أن تشمل أنشطة تواصل من قبيل المحادثة والأشكال الرمزية الأخرى للتفاعل وجهًا لوجه (مثل حكي الحكايات الشعبية القديمة والجديدة على طول خطوط القصص الخضراء في سياقات محلية)، والأنشطة المعرفية مثل الغناء والصلاة، وإنتاج النصوص بالوسائط الإلكترونية واستقبالها (بمعنى لغوي وسيميوطيقي). ليست كلها سرديات.

منهجيًّا، تشمل الفئات الفرعية للسرد الأسطورة، والحكاية الشعبية وحكاية الجنيات، والقصص الطبيعية والخيالية، ونصوصًا معينة تاريخية وقانونية وسياسية ودينية وفلسفية وعلمية. وتُميَّز كلٌّ فئة بصورة أكبر؛ حيث إن كل النصوص القانونية، على سبيل المثال، ليست سرديات — بعضها تعريفات وتحليلات للمفاهيم القانونية وقد يكون من غير الطبيعي تمامًا ربطها بحكي القصص بشكل تعسفي. ويشمل السرد الخيالي، مثلًا، القصص الأدبية (fiction) التي تشمل أشكالًا من النثر، مثل الرواية. ومع ذلك، هناك مدًى واسع للأشكال الخليط، لأن السرديات تقدم أيضًا في (أو بوصفها) الشعر والدراما والملاحم التقليدية والأدبية، وأدب الرحلات، والمقالات، والموسيقى، والسينما، والباليه، وإجراء ما يلزم من تعديل في الفنون البصرية وأشكال الثقافة الشعبية من قبيل الدعاية والموضة. مرة أخرى، يشمل كل نوع من هذه الأنواع أنواعًا فرعية. على مستوى الرواية، على سبيل المثال، هناك أجناس أدبية مثل قصة الحب، ورواية المغامرات، والقصة البوليسية، وملحمة الرحلات، والرواية التعليمية، وكلٌّ يُشيَّد حول حبكة تتطور عبر الزمن.

(٥) الرواية التعليمية

من المهم رؤية كيفية تحول الرواية التعليمية إلى جنس أدبي مهمٍّ في سرديات حماية البيئة. تقوم، مثلًا، بوضع الخطوط العريضة للسيناريوهات البيئية الممكنة للتطور الذي يتوقَّع أن يمر به البطل (البشر، الثقافة الغربية، الحضارة، التقدم التكنولوجي، أطفال العالم الثالث ... إلخ). في بحثنا في خطاب الخضر حللناه أيضًا بوصفه نوعًا فرعيًّا من الأنواع السردية الاستطرادية من قبيل الكتابة العلمية، التي يبدو للنظرة الأولى أنها تصف

وتمثل أشكالًا متنوعة من التفكير الوصفي المنطقي. لكن الدراسة الدقيقة لمزيد من الكتابة العلمية عن قضايا البيئة تكشف عن بنى سردية أكثر شبهًا ببُنى الرواية التعليمية من عرض منطقي للتفكير الاستدلالي الافتراضي.

توجد نماذج أخرى من الكتابة العلمية والحديث العلمي في المستوى نفسه من عمومية الجنس الأدبي كما يمكن أن يقدم السرد قائمة، معبرة عن استدلال صالح منهجيًّا، وواصفة تصميمًا تجريبيًّا. وتحت «قائمة» لمفهوم عالي المستوى قد نضع قوائم لأنواع مرتبة حسب حجم البنود المتضمنة، أو حسب وضعها على أرفف السوبر ماركت، أو (وهو الأكثر أهمية بالنسبة لأغراض دراستنا للخطاب البيئي) قوائم لأنواع مصنفة حسب مستوى خطورتها. مثل هذه القائمة قد لا تكون فقط جزءًا من بنية سردية أكبر لكنها تتضمن أيضًا السرد نفسه أو تستدعيه، كما هو الحال في قصة درامية عن تدهور البيئة نتيجة لأنشطة البشر.

وهناك طرق أخرى كثيرة لوضع تصنيف لأنواع الخطاب السردي، ينتمي بعضها إلى الدراسات الأدبية، وأخرى إلى اللسانيات الاجتماعية والنفسية وفي التاريخ. في أعقاب التحول السردي أو النصي في التاريخ (على سبيل المثال، Berkhofer 1997)، تظهر، على سبيل المثال، اقتراحات متنوعة لتمييز أنواع السرد التاريخي (أو سرد التاريخ) أو أشكاله أو أجناسه الأدبية. يميز، مثلًا، وايت White (١٩٨٧م) وكرونون Cronon (١٩٩٢م) بين «التأريخ» و«السرد»، بين قوائم منبسطة للأحداث وخطابات تاريخية تحقق خطوطًا قصصية معينة. تمييز السرديات من القوائم، والتأريخ، والرصد، والاستدلالات مجرد طريقة لتصنيف الخطابات ثبت أنها مفيدة في فحصنا لقوى الإقناع (ومشاكله) في الأشكال المختلفة من خطاب البيئة.

(٦) صعوبات التعريف

رغم ما يبدو تصنيفًا جيدًا فقد أوضحنا حتى الآن أن هناك على الأقل خمسة أسباب وراء عدم سهولة وضع حدود دقيقة لمعنى السرد. الأول، أشكال السرد وأساليبه، كما رأينا، متنوعة جدًّا وكثيرة الألوان. إن فينومينولجيته الثقافية متنوعة ومفتوحة بشكل مذهل. الثاني، هناك عناصر أو بنى للسرد في معظم الأنواع الأخرى للخطاب، من قبيل النصوص العلمية أو القانونية أو التاريخية أو الدينية أو السياسية.

(٧) الأشكال الهجين

هناك طرق معينة لتقديم السرديات. سمى إيكو Eco (١٩٩٤م)، مركزًا على السمات السردية السيميوطيقية، شكل هذا التقديم أو نمطه «خطابًا»، بالإضافة إلى الفئات التقليدية من «الخرافة» و«الحبكة». ويساعد مثل هذا التمييز على توضيح أن محتوى السرد لا يوجد هكذا لكنه يرتبط بطرق متنوعة ببنية العرض المكتوب أو المنطوق وشكله وغرضه. وهذا يؤدي إلى الأشكال الهجين hybrids المهمة.

لتوضيح العلاقات المتبادلة المتنوعة بين الشكل والمحتوى في هذه الأشكال الهجين، نلقي نظرة على «ليسيداس»[٢] ميلتون (١٩٨٣م). إنها توضح ببراعة أن اللغة الشعرية لها طرق معينة في تشكيل البنى السردية وإبداعها، حتى بطريقة بصرية.

في «ليسيداس» ميلتون، يتميز المركز الرقمي للقصيدة (بعد الأبيات) بالبيت الطويل رقم ١٠٢. وكما أوضح ألستير فولر Fowler (١٩٧٠م)، ليس من قبيل الصدفة أن يشير البيت الأوسط في القصيدة كلها إلى أعلى نقطة في طبوجرافيا المشهد الطبيعي للقصة. بالتماثل مع الكثير من قصائد هذا الزمن، ومن منظور التقاليد الأيقونية الراسخة، لليسيداس صورة ملكية أو منتصرة عند هذه النقطة. هذا «الرأس المقدس» لليسيداس: «مشيد في الكسوف، ومكسو بالظلمة اللعينة»، وبالتالي، يكون نظام القصيدة في النصف الثاني حتى في تنظيمها الفضائي صورة مطابقة لنظامها في النصف الأول. يستمر البيت الأول من النصف الثاني مع «الرأس المقدس» لليسيداس الذي، بدلًا من مزيد من الصعود إلى الذروة، يُجلب الآن إلى الحضيض بموت يعمل من خلال النباح القاتل («غاص رأسك المقدس كثيرًا جدًّا»).

في أشكال أخرى متنوعة تعرض القصيدة وأعمال أخرى في الفترة نفسها أنماطًا متناسقة حول نقاط المنتصف تقريبًا. وبهذه الطريقة، تضيف شكلًا موحيًا وبصريًّا وفضائيًّا لرؤاها الشعرية، أو «واجهة معمارية» كما يصفها فولر (١٩٧٠م، ص١٧٩). وهذا الامتزاج «لأجناس» السرد والشعر، والتخيُّل البصري، والتمثيل الفضائي مهم جدًّا لسبب آخر. إنه يوضح الخاصية التاريخية، وهي متنوعة، لما يشيد بنية سردية. وفي الشعر السردي الحديث، يصور تكرار نمط وبنى أخرى شكلية متناسقة خطوطًا بصرية

[٢] ليسيداس Lycidas: قصيدة كتبها ميلتون سنة ١٦٣٧م. (المترجم)

استاتيكية للمحتوى، لكنها أفسحت عمومًا المجال للنمط الأكثر ديناميكية، نمط «القصة». إن بنية القصة، البنية المتتابعة الدياكرونية[3] الموجهة للفعل، التي تبدو مناسبة أكثر لتشكيل تيمات التطور والتغير والتقدم وحبكاتها، وقد برزت في القرنين التاسع عشر والعشرين. بتعبير آخر، لا يتوسط السرد الثقافة ويعبر عنها ويشكِّلها فقط، لكن الثقافة أيضًا تُعرِّف السرد. وهذا يزيد من صعوبة تعريف السرد منعزلًا عن السياقات الاستطرادية التي تضعه فيها الأعراف الثقافية المتنوعة.

يوحي تنوُّع التصميمات التي تبنَّاها الشعر عبر القرون بأن الفرضية التقليدية بأن الأجناس الأدبية أنماط طبيعية ثابتة وأبدية يتكيَّف معها الخطاب، وخاصة السرد، ينبغي أن تصبح موضع شك. هناك تشابه بين اللغويات، بشكل خاص، والأجناس الأدبية والأنماط البيولوجية «للعقل». إن فكرة الأجناس الأدبية الخالدة — التي يمكن أن تتبعها حتى أرسطو — صارت موضع شك في القرن التاسع عشر تقريبًا وقت الهجوم على ديمومة الأنواع العضوية وثباتها. ومن المهم استكشاف الارتباط بين التاريخ الطبيعي لداروين، والجيولوجيا التاريخية، وظهور فقه اللغة philology التاريخية ودراسات الأدب المقارن.

(٨) صوت المؤلف

ثمة مشكلة ثالثة ترتبط بالمسألة وهي تعريف مؤلف السرديات. نؤكد أن القصص لا تحدث فقط، إنها تُحكى. ومع ذلك، لا يكون تحديد القاص وموضعه واضحًا باستمرار. أحيانًا يكون الراوي مجرد شخص واحد، يهيمن على الجمهور كما يتحدد به وبالموقف الذي يحدث فيه السرد. لكن أحيانًا تُبتكَر الحكاية بشكل مشترك أو تعاوني، كما أوضح مدليتون Middleton وإدواردز Edwards (١٩٩٠م) في دراسة التذكر الجمعي، وبونتكورفو Pontecorvo وفاسلو Fasulo (١٩٩٩م) في بحث عن محادثات طاولة العشاء في الأسرة، وإدواردز (١٩٩٩م) في الخطاب العاطفي، ونيلسون (١٩٩٦م) وفيفوش Fivush (١٩٩٤م) في الأصل الحواري لقصص السِّيَر الذاتية في الطفولة. وبالنسبة لباختين (١٩٨١، ١٩٨٦م)، كل قصة وكل كلمة «متعددة الأصوات multivoiced» يتحدد معناها

[3] الدياكرونية diachronic: الاهتمام بالظواهر، واللغة خاصة، وهي تتغير عبر الزمن. (المترجم)

بسياقات استخدامها، السياقات السابقة التي يتعذر حصرها. ويسمي باختين هذا «بالمبدأ الحواري» للخطاب، مؤكدًا على فرديته المتأصلة: تحمل كل كلمة أو تعبير أو لفظ أو سرد آثار كل الأشخاص، المحتملين والحقيقيين، الذين استخدموا أو سوف يستخدمون هذه الكلمة أو التعبير أو اللفظ أو السرد.

كما أوضحت هذه الدراسات ودراسات أخرى، لا يمكن اعتبار السرديات إبداعًا شخصيًّا أو فرديًّا تمامًا، كما يمكن أن يزعم أحد دعاة الذاتية subjectivist، أو أنها تمثل ببساطة وصفًا موضوعيًّا لحقيقة الأمور، كما يعتقد الوضعي positivist. تُحكى القصص من «أوضاع»، أي أنها «تحدث» في نظم خلقية محلية حيث تؤثر حقوق الأشخاص وواجباتهم بوصفهم متحدثين على موضع صوت المؤلف الأصلي. لا بدَّ أن تسمع بوصفها تعبيرات لسرديات معينة من رؤى معينة وأصوات معينة. أهمية هذا التفكير في الأفكار[٤] لم تقدر بعد بشكل كامل (Harré & Van Langenhove 1998).

لكن كيف يتم تمييز الأصوات؟ كيف يمكن تحديدها؟ إنهما سؤالان صعبان لأن السلطة الحقيقية التي يقدم بها السرد نسخته عن الواقع تتحقق غالبًا بطمس أجزاء كبيرة من الواقع — على سبيل المثال، كما أوضح كرونون Cronon (١٩٩٢م)، برفض الأصوات البديلة أو المنشقة أو قمعها أو تجاهلها. يرى ويرتش Wertsch (١٩٩٨م)، أنها قوة السرد بوصفه «أداة ثقافية». يميل السرد لصهر عناصر متنوعة من قبيل العوامل والأهداف والوسائل والتفاعلات والظروف، والنتائج غير المتوقعة، والعوامل الأخرى، في «كلٍّ» مُشيَّد لكنه متحيز بصورة متأصلة. وهذا الميل واضح خاصةً في التعليقات التاريخية، كما أوضح ويرتش في تحليل السرديات في الكتب الدراسية الأمريكية عن أصل الولايات المتحدة. أوضح هوجز Hughes (١٩٩٥م)، في دراسة عن الملامح القصصية التي تتبناها النصوص المدرسية والجامعية لتاريخ العالم، مدى تجاهل وثائق عامة مهمة لأصوات بديلة من خلال تبني ملمح قصصي مفرد وخطي. تتبنى هذه النصوص بشكل حصري صيغة سردية «لصعود تطوري منتصر» لإقصاء أشكال سردية أخرى من قبيل الأساطير، سرديات الثقافة الشفهية. ومثال على ذلك أساطير النافاهو.[٥] تتأسَّس حبكاتها الرئيسية على تيمات «العملية البيئية» لتخطِّي الحدود بين الإنسان والحيوان. وطبقًا

---

[٤] التفكير في الأفكار perspectivalism: طريقة للتفكير في التفكير تنتمي إلى ما بعد الحداثة. (المترجم)

[٥] النافاهو Navajo: الشعوب الأمريكية الأصلية، تسكن أريزونا ونيومكسيكو وجنوب شرق يوتا. (المترجم)

لذلك، يشكل الحيوانات والبشر نظامًا اجتماعيًّا وخلقيًّا واحدًا متماسكًا، نظامًا يأخذ شكل قصص معينة. والآن تفقد أسطورة النافاهو بالطبع، «وقد أُعيدت صياغتها» عبر الخطوط القصصية الغائية للسرديات الغربية عن «التقدم» و«تطور الحضارة»، تفقد كل ما يميزها سرديًّا وثقافيًّا.

(٩) شيوع الخطوط القصصية بوصفها مبادئ منظمة للخطاب

ثمة سبب رابع لصعوبة تقديم تعريف واضح للسرد غالبًا. لكنه يشير إلى سمة أخرى لشيوعه. ونحن نكبر في مخزون حكي القصص في لغتنا وثقافتنا منذ الطفولة المبكرة ونستخدمه بالطريقة المألوفة والتلقائية التي نستخدم بها اللغة عمومًا، صار «شفافًا». ومثل كل أنواع الخطاب العادي يوجد عمومًا في كل ما نقول ونفعل ونفكر ونتخيل. حتى أحلامنا، إلى حدٍّ بعيد، منظمة في هيئة سرديات. وبالتالي، يمكن بسهولة رؤية وجوده المسلَّم به وجودًا طبيعيًّا، نموذجًا طبيعيًّا ومحدَّدًا للتفكير والفعل.

(١٠) المغالطات المستمرة في تحليل السرد

السرد وهمًا ميتالغويًّا: المغالطة الوجودية

يرى «روي هاريس Harris» (١٩٩٦م) في كتابه «لغة الاتصال» أن جزءًا كبيرًا من الإطار الميتالغوي الذي سعت فيه دراسة اللغة منذ العصور القديمة نصب فخًّا. إن محاولات الفلاسفة وعلماء اللغة لفحص كيانات مثل الكلمات والجمل، كما يتصورها عالم اللغة، أو الفرضيات والمعاني كما يتصورها الفيلسوف، من البداية لا تستحق العناء. إن الكلمة والجملة والفرضية والمعنى فئات مُقحَمة. ليس لها إلا وجود نظري شاحب. من منظور الخطاب (ويعني هنا «اللغة المستخدمة»)، لا يوجد شيء من قبيل الجملة أو الفرضية المنعزلة. لكن هذه الظلال الميتالغوية أخذت، في عملية الفحص، وجودًا «حقيقيًّا» ثابتًا. تجسدت فئاتها، إذا جاز التعبير، في أشياء حقيقية. ويسمي هاريس هذه الأنطولوجيا «وهمًا ميتالغويًّا».

يبدو لنا أن هناك فهمًا للخطاب السردي يتضمن الخطر نفسه، وهو تحديدًا المضي في عملية مماثلة من عمليات التحول، التغير من فئة ميتالغوية إلى ما يبدو كينونة حقيقية. وبهذه الطريقة، ربما يتجسد شكل نوع السرد أو جنسه أو خطابه — وهو تحديدًا ليس سوى فئة ميتالغوية — ويتحول إلى فئة أنطولوجية.

لأغراض معينة نعزل سردية بالتقاط حبكة ووضعها في إطار التأليف الخاص للقصة، حبكتها. لكن تحديد الحبكة وتأليف القصة بوصفهما دالين ربما يكون ببساطة انعكاسات لكلٍّ منهما على الآخر. قد يتحطَّم الامتداد نفسه للخطاب بطرق أخرى كثيرة، وقد لا يكون للقصة موضع في بعضها. لنعتقد أنه توجد حقًّا قصة «في الخارج هناك»، تنتظر أن تُكتشَف، سابقة على عملية السرد وغائبة عن إعادة بنائه تحليليًّا، نستدعي المغالطة الأنطولوجية.

السرد باعتباره وصفًا: مغالطة التمثيل

ثمة خطأ يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمغالطة أنطولوجية تتمثل في افتراض أن هناك واقعًا إنسانيًّا واحدًا، وواحدًا فقط، ينبغي لكل السرديات في النهاية أن تتطابق معه. ربما ينبثق هذا الاعتقاد من رسم توازٍ قريب جدًّا بين معرفة العالم المادي ومعرفة العالم الاجتماعي. إن الأخير متعدد ومذبذب، وتلتقط كل نسخة منه سمة لعالم فيزيائي واحد فقط. وطبقًا لرأي واسع الانتشار، وخاصة في علم النفس التقليدي، وأيضًا في علم الاجتماع، ونظرية الأدب، وعلوم إنسانية أخرى، هناك شيء في الخارج في العالم يعتبر واقع البشر. وتمثل اللغة، ضمن أشياء أخرى، معرفتنا بهذا الواقع، ومن خلاله. ومن هذا المنظور، تأخذ التصورات اللغوية (ولتكن «الواقع» أو علمنا أو معرفتنا به) غالبًا شكل السرد، خاصة في الأمور الإنسانية المعقدة. ونسمي فرضية الواقع الإنساني الفريد والمستقل التي تُمثَّل (إلى حدٍّ ما) في وصف سردي «مغالطة التمثيل».

لكن ينبغي علينا أن نتذكَّر أنه يمكن أن يكون هناك عدة قصص مختلفة تُحكى عن أمور إنسانية معقدة من قبيل الحياة أو هُوية المرء، على سبيل المثال. وكما نوقش على نطاق واسع في أبحاث السيرة الذاتية، تتضمَّن الحياة بشكل طبيعي قصصًا حياتية تتغير على مدار الحياة. إن افتراض أن هذا التنوع في سرديات السيرة (الذاتية) يختلف في أن بعضها «حقيقي» وبعضها «ليس حقيقيًّا» (أو حقيقي بصورة أقل) مغالطةٌ. والفكرة المؤسسة لهذه المغالطة أن هناك تدرُّجًا في الحقيقة يتراوح من القصة الواحدة والحقيقية المبنية على حقائق موثقة إلى قصة مشوهة وزائفة، تتأسس غالبًا على أكاذيب وخداع ذاتي. وهكذا يعتبر الواقع معيارًا تحاكم طبقًا له حقيقة التمثيل السردي. ويبقى أنه إذا كانت هناك مثل هذه الحياة «الواقعية» التي عاشها شخص ما، كيف نعرف واقعه المعطَى من قبل؟ ينبغي ألا ننسى أن كل ذلك الذي يواجه حياة هو أيضًا جزء من تلك الحياة. أن

تعيش يعني أن تمنح معنًى لحياتك. إن عملية بناء مثل هذا المعنى ربما تعتبر المركز الحقيقي لحياة الإنسان.

السردُ واقعًا استطراديًّا

من الواضح أنَّ هناك ارتباطًا وثيقًا بين المشكلتين الأخيرتين اللتين ذكرناهما. تظهر الأولى في الميل إلى تجسيد فئة ميتالغوية من السرد؛ وهذه هي المغالطة الأنطولوجية. والثانية معالجة السرد بوصفه تمثيلًا أو ربما ترجمة. ويمكن اعتبار مغالطة التمثيل أو الترجمة والمغالطة الأنطولوجية وجهين لعملة واحدة من حيث إنهما تسلمان بوجود مستوًى خفي لبنى المعنى قبل الاستطرادي. ويتمثَّل التنوع السردي لهذه المسلمة المعروفة التي وصفها فيتجنشتاين (١٩٥٣م) ذات يوم في طبعته الأوغسطية Augustinean في أنَّ السرد طريقة خاصة تعكس بنى المعنى.

افترضْ بدلًا من ذلك أننا اعتبرنا أن الفكرة نفسها عن الواقع في هذا السياق تميز جنسًا معينًا من الخطاب. يتطلَّب ذلك منا أن نعيد صياغة مشكلتنا في شكل أسئلة عادية من قبيل «ما العملية السردية (وسياقها الموضعي) التي يُعرَض هذا الواقع من خلالها (وفيها)؟» و«ما الاستراتيجيات والتقنيات السردية التي تُستخدَم لاستدعاء هذه الفكرة عن الواقع؟» وهكذا، لا يهدف البحث إلى اكتشاف نماذج تمثيل شيء ما «في الخارج هناك» في العالم، كما قد يجعلنا واقعيٌّ ساذج نؤمن؛ ولا يكافح لكشف أي أمور قبل استطرادية أو قبل سردية، نوع من الأنطولوجيا الأولية — وهذا ما تزعمه عدة مقاربات سردية في التحليل النفسي (Brockmeier 1997).

بعد تحذيرات كلٍّ من فيتجنشتاين (١٩٥٣م) وفاجوتسكي Vygotsky (١٩٨٧م) ضد رؤية أن اللغة يمكن فهمها بوصفها نوعًا من التحول، أو حتى الترجمة، من المعاني قبل اللغوية إلى كلمات وجمل. لا ينبغي اعتبار السرديات تمثيلًا لنسخة خارجية لكيانات ذهنية معينة تطفو في حالة قبل سيميوطيقية. إن تقديم شيء بوصفه سردًا لا يعني «تجسيدًا» لواقع «داخلي» ومنحه شكلًا لغويًّا. إن السرديات أشكال متأصلة للحصول على المعرفة التي تبني الخبرة بالعالم وبأنفسنا. وبتعبير آخر، لا ينبثق النظام الاستطرادي الذي ننسج فيه عالم خبراتنا إلا بوصفه «طريقة عمل» لعملية السرد ذاتها؛ أي إننا لا نتعامل أساسًا مع نموذج للتمثيل، بل مع نموذج خاص لبناء الواقع وتكوينه، كما أشار برنر (١٩٩١م). ولدراسة هذا النموذج، ينبغي أن ننظر بدقة إلى الطرق التي يحاول بها

الناس فهم خبراتهم، وسردها، أثناء ذلك، ضمن أشياء أخرى. كيف، إذَن، يعطون شكلًا بهذه الطريقة لنواياهم وآمالهم ومخاوفهم؟ كيف يتوافقون مع التوترات والمتناقضات والنزاعات والورطات؟ وهكذا لا يكون السؤال كيف يستخدمون السرد وسيلةً لهدف إخباري، بل ما المواقف والظروف الملموسة التي في ظلها يحكون قصصًا وبذلك يعرِّفون السردي ضمنيًّا؟

أوصاف أم تعليمات؟

في حالات كثيرة يتبيَّن، بدراسة دقيقة لكيفية استخدام التعبيرات المناسبة، أن ما نسلِّم بأنه وصف لفئة من الكائنات من الأفضل معالجته بوصفه مجموعة من القواعد أو التعليمات لجلب ما يبدو أنه كيان مستقل إلى الوجود. على سبيل المثال، يمكن كتابة كتيِّب عن التنس كما لو أنه يصف ما يفعله لاعبو التنس بصرف النظر عن السرد، الضربات الفعلية للتنس وما شابه؛ لكن وظيفته في الشكل الذي يتخذه التنس في الحياة إعطاء تعليمات لشخص في اللعب الصحيح بهذه الطريقة ليجلب لاعبين (وما يمكن أن يكونوا لاعبين) إلى الوجود. ربما تعمل مفاهيم السرد والفئات السردية بالطريقة ذاتها.

إذا نظرنا إلى كيفية استخدام الكلمات سردي، وسرد، ويسرد (بالإضافة إلى قصة وأسطورة وحكاية ... إلخ) فعليًّا وإذا درسنا الممارسات الفعلية للسرد، فسوف تبدو هذه المفاهيم وصفية بشكل أقل وإرشادية بشكل أكبر. في سياقنا، غالبًا ما يمثل السرد والمعجم السردي عمومًا إرشادًا أو توجيهًا مكثفًا لكيفية تقدم المرء في أغراض عملية متنوعة، من قبيل المقارنة والارتباط والتجميع والتضاد والتصنيف ... إلخ. وتهدف هذه الأغراض إلى تنظيم الخبرات والأفكار والنوايا في نظام سردي.

كثيرًا ما يُستخدَم السرد، كما أكدنا، كأنه كلمة لنوع أنطولوجي. ينبغي في الحقيقة أن نتصوره تعبيرًا عن مجموعة تعليمات ومعايير لممارسة أشكال متنوعة من التواصل، وتنظيم خبراتنا وفهمها، ومعرفتها، وتقديم أعذار ومبررات ... إلخ. ورغم أنه يبدو كيانًا لغويًّا ومعرفيًّا محددًا وصارمًا، إلا أنه ينبغي أن يعتبر مجموعة مكثفة من القواعد، تغلف المتماسك والمستساغ في ثقافة معينة.

السرد، إذَن، من هذا المنظور اسم لذخيرة خاصة من التعليمات والمعايير التي ينبغي عملها والتي لا ينبغي عملها في الحياة وكيفية اندماج حالة فردية في قانون عام وراسخ ثقافيًّا. وهكذا، لتصنيف سلسلة من أفعال الكلام بوصفها سردًا يعني أن ننسبها إلى

مجال معين من الوظائف. «ماذا تصف السرديات؟» سؤال، و«ماذا يحقق حكي سرد؟» سؤال مختلف تمامًا. وهما سؤالان مرتبطان ويستحيل فصلهما، كما يمكن أن نرى، على سبيل المثال، في تحليلات السير الذاتية والسرديات الذاتية الأخرى. إن الدافع إلى حَكْي حياة امرئ هو بشكل بالغ الصعوبة إلحاح مزعج لتسجيل حقائق الحالة.

أعراف السرد وفعل الإنسان: مشكلة المغالطة

اقترحنا أنَّ أعراف السرد متأصلة في حَكْي القصص. ويمكن أن يكون البديل تخيل أنها قوالب سابقة الإعداد، ينبغي للقصص، لتُنظَّم بهذا الشكل في ثقافة، أن تتوافق معها. يمكن أن نتخيل علم نفس تتبع خطوط الصورة البديلة حيث يُعتقَد أن الحياة تشبه إلى حدٍّ ما سياقًا لكتابة خلَّاقة، فيها يراكم المرء ذخيرة من النماذج الأدبية قبل أن يغامر بتأليف الذات، على سبيل المثال، تطور الشخصية. لكن إعلان مهارة حكي القصص، بقدر ما نرى، لا تشبه ذلك إطلاقًا. لا يعطي الصغار تعليمات منفصلة عن كيفية حكي قصة. إنهم محاطون بالقصص منذ الطفولة المبكرة، ويبدو أنهم يتمتعون بشهية غير محدودة لها، ليس فقط للحكايات ذاتها لكن أيضًا لتكرارها بشكل لا نهائي.

إذا كانت القصص توجِّه الحياة، فماذا يوجه القصص؟ وهكذا تكون هناك مشكلتان يجب تناولهما. أم إنهما مشكلة واحدة حقًّا؟ هل حَكْي القصص حدث حياتي لا يختلف عن أي حدث آخر حين يتطلب الأمر معالجة مسائل التكوين؟ نحتاج إلى تأمل إن كان حكي حياة وعيش حياة هما أساسًا الشيء نفسه (Freeman 1993). ربما نفهم «الحياة» و«قصة الحياة» باعتبارهما متضافرين بشكل لا يمكن فصله في نسيج مستمر للمعنى والفهم (Brockmeier 1999).

ويوحي هذا بأن نظريتين مرتبطتين ارتباطًا وثيقًا عن كيفية خلق نظام في حياة اجتماعية بشيء مثل قيود الحبكة لن يساعد كثيرًا في حل مشكلة فهم كفاءة القصص. وهما نظرية النص (Schank & Abelson 1975) ونظرية قاعدة الدور role-rule (Harré & Secord 1972). تفترض النظريتان نوعًا من تجريد الألواح من الخبرة لتكون فعالة في توجيه الفعل، مثل كتب الإتيكيت إلى حدٍّ بعيد، والتعليمات ... إلخ، تصبح توجيهات واضحة لإنتاج سلسلة صحيحة من الأفعال، سواء كانت احتفالات أو أفعالًا لتجميع قطعة من الأثاث. وفي الحالتين، هناك تطبيق واضح لحالة نموذجية، يتم فيها توجيه الفعل بانتباه جلي إلى خطاب تعليمي. في الحالات التي يواصل فيها الناس الحياة بطريقة

منظمة، تفرض هاتان النظريتان وجود كتيِّب به تعليمات خفية. لكن لا تعلق أية نظرية على كيفية تحقيق التوافق مع الكتيب. لا يمكن أن يتحقق ذلك بتتبع واعٍ لأفعال امرئ في ضوء التعليمات، لأنه ليس هناك، طبقًا للفرضية، تتبع أو انتباه لقاعدة أو نص.

يمكن تقديم نظرية ثالثة عن أساس تنقيح المفهوم العام لعادة متأصلة. لا نأخذ تعليمات خاصة في حكي القصص ولا نشيدها فقط ونحن نحكيها، لكننا معتادون على ذخيرة واسعة من الحبكات. لقد كبرنا، كما قلنا من قبل، في ظل قانون ثقافي لنماذج السرد. تبدأ هذه العملية الخاصة بالسرد والتعليم الاستطرادي، كما أشار عدد من الباحثين (على سبيل المثال، Miller 1994; Engel 1995; Bamberg 1997b) حين يبدأ الأطفال في الاستماع إلى القصص — وهي عملية تبدأ حتى قبل أن يبدأ الأطفال الكلام. منذ البداية تمامًا يتعلمون كيف يعبرون عن حالتهم ويشيرون إلى هدف (Dunn 1988). إذا كان حاكي القصة لا يعرف الأعراف بشكل صحيح تمامًا، فسوف يشكو المستمعون، ويتوقفون عن الاستماع، ويسخرون منه ويصوِّبون له أخطاءه. وإذا كان يعرفها بشكل صحيح جذب انتباههم. لكن مجرد التكرار يؤدي إلى السأم، على الأقل بمجرد أن يكبر المستمع، وهكذا على حاكي القصة أن يبرع في الفن الرفيع، فن دمج التقليدي مع الجديد، والمعتاد مع غير المتوقع، والقانوني مع كسره.

باختصار، لا تختلف مشكلة الكفاءة في المقاربة السردية أكثر ممَّا تختلف في علم النفس الاجتماعي عمومًا. إن العلاقة بين حكي حياة وعيشها هي المشكلة نفسها بين الأعراف الثقافية والنظام الاجتماعي عمومًا.

(١١) بعض الفضائل الخاصة في المقاربة السردية للفهم الاجتماعي

البنى سريعة الزوال

لوضع خطوط عريضة لما يبدو لنا إحدى النقاط الرئيسية لدراسة السرد نود إلقاء الضوء على سمتين خاصتين لحكي القصة؛ الأولى: إن السرد بنية مفتوحة ومرنة بصورة خاصة تسمح لنا أن نفحص بدقة هذه السمات الجوهرية للخبرة البشرية، وتتجاهل العلوم الإنسانية انفتاحها ومرونتها بشكل تقليدي. وقد رأينا، في أعمالنا، أن خطاب البيئة، على سبيل المثال، لا يُختَرَق بالبنى السردية فقط. ووجدنا أيضًا أن هذه البنى ومكوناتها وعناصرها من قبيل الجنس الأدبي، والحبكة، والقصة، والرأي، والصوت مجرد أشكال

صارمة وثابتة. وتبدو في الحقيقة بنًى مفتوحة وقابلة للتكيف بصورة مذهلة، تغير تنظيمها وسماتها مع سياقها الاستطرادي ووظيفتها الاجتماعية والجمالية (خاصة في الأدب). وقد يوجد نموذج التطور السردي للرواية التعليمية، على سبيل المثال، في نصوص خطاب الخضر التي نشرتها المؤسسات البيئية والصناعية، والهيئات الحكومية، وعلماء الاجتماع أو الطبيعة.

وهذا سبب آخر لنرى أشكال السرد منغمسة بشكل كبير جدًّا فيما سماه فيتجنشتاين «النحو». إنها مجموعات سريعة الزوال من أشكال الحياة، يمكن فهمها بأفضل شكل في مفهوم البنية بوصفها أنماطًا مرنة للفعل والوضع. لا توجد أشكال السرد كألواح لتكون ملموسة، لكنها توجد مقيدة لتأخذ الأشكال التي تأخذها بمقتضيات المواقف التي تحدث فيها. بدلًا من اعتبار السرديات كيانات معرفية أو لغوية أو ميتالغوية أو أنطولوجية، نقترح اعتبارها طريقة عمل لممارسات استطرادية خاصة. وبتعبير آخَر، يطلق مصطلح السرد على أشكال متنوعة متأصلة في حصولنا على المعرفة، وبناء الفعل، وتنظيم الخبرة. ولدراسة السرد ينبغي علينا فحص هذه الممارسات الاستطرادية، فحص نصوصها وسياقها الثقافي.

طبقًا لهذا الرأي، ثمة خاصية جوهرية للسرد ليكون دليلًا حساسًا جدًّا للطبيعة المتقلبة وسريعة الزوال لواقع الإنسان لأنه، جزئيًّا، مكوِّنٌ لها. وهذا يجعله موضوعًا بالغ الأهمية للبحث في العلوم الإنسانية عمومًا وللفحوص السيكولوجية والأنثروبولوجية خاصة. تدعونا دراسة السرد إلى التوافق مع واقع متغير باستمرار، ومتجدد البناء باستمرار. وهذا يتضمَّن الاختيار لمنح نظام وتماسك لخبرة تتعلق بحالة إنسانية غير مستقرة أساسًا — وتغيير هذا النظام والتماسك وخبرتنا (أو معناها) تتغير.

السرد نموذجًا

وهذا يؤدِّي إلى السمة الخاصة الثانية، تفرُّد السرد في دراسة الخطاب، التي نود لفت الانتباه إليها. بدلًا من أن اعتبار السرد كيانًا أنطولوجيًّا أو صيغة تمثيلية، نرى أنه نموذج مرن بصورة خاصة. والنموذج، في معظم المصطلحات العامة، نظير؛ يربط المجهول بالمعلوم، ويُستخدَم لشرح مجموعة ظواهر، أو تفسيرها، بالإشارة إلى مجموعة «قواعد» (أو مخططات، بنًى، نصوص، أطر، تشبيهات، استعارات، صور مجازية) تغلف بشكل أو آخر المعرفة العامة. لقد أشرنا إلى أن الأجناس الأدبية وأشكال المعرفة السردية تعتمد

إلى حدٍّ بعيد على السياق الثقافي الذي تُستخدَم فيه. والقانون الثقافي هو ما يجعل نظيرًا معينًا يبدو مستساغًا ومعقولًا. في الوقت ذاته، تمثل السرديات أشكالًا متغيرة إلى أقصى حد للتوسط بين الفرد (وواقعه الخاص) والقانون العام للثقافة. ومن هذا المنظور، تُعتبَر السرديات نماذج للعالم ونماذج للذات. إننا، من خلال قصصنا، نبني أنفسنا كجزء من عالمنا.

بالنسبة لمعظم التيمات والمشاكل المطروحة في الأسلوب الجديد لفحص السرد، يبقى بالتأكيد عالم النصوص الأدبية ولغة القصة والشعر نقطة مرجعية مثمرة. ومع ذلك، لا يتأسس السبب، على سبيل المثال، على ولع خاص لعلماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا بالأدب أو الفنون. إن حقيقة أن العلوم الإنسانية يجب أن تعترف بأن قدرًا كبيرًا من معرفتنا عن الخطاب السردي والعقل التفسيري مؤسس على تقاليد طويلة من البحث الذي قام به منظِّرو اللغة والأدب، ومؤرِّخو الأدب، والسيميوطيقيين، وفلاسفة الثقافة. ثمَّة مثال حديث وهو التأثير الاستثنائي لأعمال باختين على الخطاب الروائي (الذي طوَّر فيه أفكاره عن النزعة الحوارية، وتعدد الأصوات، وتعدد رؤى العقل) التي تناولت مجالًا واسعًا من الدراسات في النسيج اللغوي والثقافي للعقل (بروكميير، قيد النشر).

وهناك سبب آخَر، قد يكون أكثر عمقًا. يبدو أنه يوجد في خاصية أدبية استثنائية تجعله مجالًا لا ينفد للدراسة في الأنثروبولوجيا الفلسفية والسيكولوجية والاجتماعية. إن الأدب، مثل كل الفنون، يمكن أن يعتبر (واعتبر دائمًا) مختبرًا يمكن فيه تخيُّل عوالم الإنسان واختبارها. ترتبط فكرة المختبر برؤية السرد نموذجًا للعالم. ولتوضيح هذه السِّمة التجريبية بشكل خاص لعوالم الخيال نودُّ الإشارة إلى فكرة ناقشها إيكو (Eco) (١٩٩٤م) في محاضراته في هارفارد. رأى إيكو أنَّ كل عالم خيالي يتأسس بشكل طفيلي على عالم فعلي أو واقعي، يتخذ منه العالم الخيالي خلفيةً. حين ندخل عالمًا خياليًّا تستدعيه قصةٌ ونتخيل أنفسنا نتجول في شوارع مدينة أو هضاب بلدة يوضع فيها فعل السرد، نتصرف في هذا العالم وكأننا في عالم حقيقي؛ ويحدث ذلك حتى ونحن نعرف أنه مجرد نموذج سردي له. حين «استيقظ» جريجور سامسا، من المخلوقات الشهيرة عند كافكا، «ذات صباح من أحلام مزعجة ... ليجد نفسه وقد تحول في سريره إلى حشرة ضخمة»، يضعنا هذا بالتأكيد في موقف بالغ الغرابة. ومع ذلك، قصة كافكا (١٩٩٣م) «المسخ Metamorphosis» مثال صارخ للواقعية، وليس للسريالية. يرى البطل — والقارئ معه — التحول الذي لا يُصدَّق، ويتأمله، كأنه حدث يحدث طبقًا لقوانين عادية تمامًا. لا

يوضح الوصف علامة على كونه غير حقيقي أو غير معقول. إنه يقدم فقط تعليقًا واعيًا وواقعيًّا لكيف يمكن أن يتصرف أي شخص في عالم حقيقي ليكتشف ما حدث.

أوضح إيكو أن على قرَّاء قصة خيالية أو مستمعيها أن يعرفوا أشياء جمة عن العالم الواقعي ليعتبروه الخلفية الصحيحة للعالم الخيالي. إنهم يقفون بقدم في العالم الحقيقي وبالأخرى في العالم السردي للخطاب. وهذه، بالضبط، طريقة عمل النماذج. «من ناحية، طالما تحكي لنا القصة عن شخصيات قليلة فقط، عادة في وقت ومكان محددين تمامًا، يمكن رؤية العالم الخيالي عالمًا صغيرًا محدودًا بشكل نهائي مقارنة بالعالم الحقيقي. ومن الناحية الأخرى، طالما تضيف القصة بعض الشخصيات والخصائص والأحداث لمجمل العالم الواقعي (الذي يعمل بمثابة خلفية)، يمكن أن تعتبر أعظم من عالم خبرتنا. ومن هذا المنظور، لا ينتهي العالم الخيالي بنهاية القصة نفسها بل يمتد بشكل غير محدود» (Eco 1994, p. 85).

سعى إيكو إلى أن يوضح، على ما نعتقد، المسئول عن الخاصية المعملية لخيال سردي. وقد أشار إلى أن العوالم الخيالية طفيليات العالم الحقيقي، عالم شئوننا اليومية، «لكنها فعليًّا «عوالم صغيرة» تحيط بمعظم قدرتنا في العالم الحقيقي وتسمح بالتركيز في عالم محدود مطوَّق، مشابه جدًّا لعالمنا لكنه أفقر أنطولوجيًّا» (ص٨٥). ومع ذلك، لأننا لا نستطيع التجول خارج حدوده، نُدفَع إلى تركيز كلِّ اهتمامنا إلى هذا العالم النموذجي، مستكشفين بعمق كل اختلافاته الممكنة والمستحيلة.

العوالم الحقيقية والمحتملة

نود إضافة نقطة أخيرة، وهي النظر إلى هذه السمة التجريبية للسرد، ولكن في ضوء آخَر. الأدب، كما يمكن أن نقول، منطاد لاستكشاف العالم الحقيقي والعالم المحتمل. في الوقت ذاته، يسمح لنا، على سبيل المثال، بالعودة إلى الخلف ودراسة الطريقة التي نستكشف بها الظواهر غير المألوفة، والغريبة، والمهدِّدة، عمومًا. وربما نبعد كثيرًا ونقول إن اللغة الأدبية والشعرية هي نفسها تجسيد لمرونة الوجود الإنساني. رأى فولفجانج إسر Iser (١٩٩٣م) من منظور أنثروبولوجيا الأدب أن الأعمال الخيالية مرآة لقدرة الإنسان على تقويض القيود دائمًا. وهذا يوضح ما يعنيه أن العقل، أحيانًا على الأقل، يمكن أن يتجاوز حدوده، أي يمكن أن «يقرأ» المعاني احتمالات لفعل وخيارات لقوة.

يخترق الأدب الأفق الذي ينقشه الروتين والعادة والجهل والإرهاق (والخطاب العلمي بشكل كافٍ غالبًا) في حياتنا اليومية. إنه الخيار الإنساني الذي سماه إيتالو كالفينو (Calvino) (١٩٨٨م) «خفة»: يمكن أن تتنفس خفة التخيل السردي في ثقل، ثقل الواقع.

وهكذا من الوظائف الأساسية للسرد باعتباره فنًّا أن يضفي صبغة ذاتية على العالم، كما عبَّر برنر (١٩٩٠م): لتطلقنا إلى الافتراضي، إلى مدى الآفاق الحقيقية والمحتملة التي تشكل الحياة الواقعية للعقل التفسيري (Brockmeier 1996). وفي النهاية، نود أن نؤكد أن رؤية السرد كما قدمناها لا تتَّجه فقط إلى العالم الأدبي للمخيلة والفنتازيا مقابل العالم الواقعي العادي — وهو رأي عام. بالعكس، رأينا أن الخيارات الاستكشافية والتجريبية للسرد تنصهر بشكل لا يمكن فصله مع واقعنا سريع الزوال نفسه: مع المادة السائلة والعوالم الرمزية لأفعالنا وعقولنا وهُوياتنا. ناهيك عن أنه يبدو أن الوظيفة السردية تمنح الحالة الإنسانية تفتحها ومرونتها. وهكذا، ينبغي أن يكون من حوافز دراسة العوالم السردية، وربما الحافز الأساسي، فحص هذه الخاصية الكاشفة للعقل الاستطرادي وكشف الأشكال متعددة الأوجه للخطاب الثقافي الذي تحدث فيه.

المراجع

Aristotle (1959), *Ars rhetorica*, Ed. by W. D. Ross, Oxford: Clarendon.

Bakhtin, M. (1981), *The dialogic imagination*, Ed. By M. Holquist, Austin, TX: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1986), *Speech genres and other late essays*, Ed. by C. Emerson & M. Holquist, Austin, TX: University of Texas Press.

Bamberg, M. (Ed.) (1997a), *Oral versions of personal experience: Three decades of narrative analysis, Special Issue of Journal of Narrative and Life History*, 7(1–4).

Bamberg. M. (Ed.) (1997b), *Narrative development: Six approaches*, Mahwah, NJ: Erlbaum.

Bauman, R. (1986), *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Berkhofer, R. F. Jr. (1997), *Beyond the great story: History as text and discourse*, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Britton, B. K., & Pellegrini A. D. (Eds.) (1990), *Narrative thought and narrative language*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Brockmeier, J. (1996), Explaining the interpretive mind, *Human Develop ment*, 39, 287–295.

Brockmeier, J. (1997), Autobiography, narrative and the Freudian conception of life history. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, 4, 175–200.

Brockmeier, J. (1999), Between life and story: Possibilities and limits of the psychological study of life narratives, In W. Maiers, B. Bayer, W. B. Duarte Esgalhado, R. Jorna, & E. Schraube (Eds.), *Challenges to theoretical psychology* (pp. 206–213), Toronto: Captus University Publications.

Brockmeier, J. (in press), The text of the mind, In C. Erneling and D. M. Johnson (Eds.), *The mind as scientific object: Between brain and culture*, Oxford University Press.

Bruner, J. S. (1986), *Actual minds, possible worlds*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J. S. (1990), *Acts of meaning*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J. S. (1991), The narrative construction of reality, *Critical Inquiry*, 17, 1–21.

Calvino, I. (1988), *Six memos for the next millenium*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cronon, W. (1992), A place for stories: Nature, history and narrative, *The Journal of American History*, 79, 1347–1376.

Dunn, J. (1988), *The beginnings of social understanding*, Oxford: Blackwell.

Eco, U. (1994), *Six walks in the fictional woods*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Edwards, D. (1999), Emotion discourse, *Culture & Psychology*, 5, 271–291.

Engel, S. (1995), *The stories children tell: Making sense of the narratives of childhood*, New York: Freeman.

Fivush, R. (1994), Constructing narrative, emotion, and self in parent-child conversations about the past, In: U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 136–157), Cambridge: Cambridge University Press.

Fowler, A. (1970), “To Shepherd’s ear”: The form of Milton’s *Lycidas*, In: A. Fowler (Ed.), *Silent poetry* (pp. 170–184), London: Routledge and Kegan Paul.

Freeman, M. (1993), *Rewriting the self: History, memory, narrative*, London: Routledge.

Harré, R., & Secord, P. F. (1972), *The explanation of social behaviour*, Oxford: Blackwell.

Harré, R., & Van Langenhove, L. (Eds.) (1998), *Positioning theory: Moral contexts of intentional action,* Malden*, MA: Blackwell.*

Harré, R., Brockmeier, J., & Mühlhäusler, P. (1999), *Greenspeak: A study of environmental discourse*, Thousand Oaks, CA, London, New Delhi: Sage.

Harris, R. (1996), *The language connection: Philosophy and linguistics*, Bristol: Thoemmes Press.

Hinchman, L. P., & Hinchman, S. K. (Eds.) (1997), *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences*, Albany, NY: State University of New York Press.

Hirschkop, K., & Shephard, D. (1989), *Bukhtin and cultural theory, Manchester*: Man chester University Press.

Hudson, J. A. (1990), The emergence of autobiographic memory in mother-child conversation, In: R. Fivush & J. A. Hudson (Eds.), *Knowing and*

remembering in young children (pp. 166–196), New York: Cambridge University Press.

Hughes, J. A. (1995, Spring), Ecology and development as narrative themes of world history, *Environmental World Review*, 12, 1–16.

Iser, W. (1993), *The fictive and the imaginary: Charting literary anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press (orig. work 1991).

Kafka, F. (1993), *Metamorphosis and other stories* (J. Neugroschel, Trans.), New York: Scribner.

Middleton, D., & Edwards, D. (Eds.) (1990), *Collective remembering*, London: Sage.

Miller, P. J. (1994), Narrative practices: Their role in socialization and self-construction, In: U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 158–179), Cambridge: Cambridge University Press.

Milton, J. (1983), *Lycidas* (Ed. C. T. Thomas), London: Sangam.

Mitchell, W. J. T. (Ed.) (1981), *On narrative*, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Nelson, K. (1996), *Language in cognitive development: The emergence of the mediated mind,* New York: Cambridge University Press.

Nelson, K. (Ed.) (1989), *Narratives from the crib*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Polkinghorne, D. (1987), *Narrative knowing and the human sciences*, Albany, NY: State University of New York Press.

Pontecorvo, C., & Fasulo, A. (1999), Planning a typical Italian meal: A family reflection on culture, *Culture & Psychology*, 5, 313–335.

Ricœur, P. (1981), The narrative function, In: P. Ricœur, *Hermeneutics and the human sciences*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ricœur, P. (1984, 1985), *Narrative and time*, Vols. 1–2, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Sarbin, T. R. (Ed.) (1986), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*, New York: Praeger.

Schafer, R. (1989), Narratives of the self, In: A. M. Cooper, O. F. Kernberg, E. Spector Person (Eds.), *Psychoanalysis towards the second century*, New Heaven, CT: Yale University Press.

Schank, R., & Abelson, R. (1975), *Scripts, plans, goals and understanding*, Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Vygotsky, L. S. (1987), *Thinking and speech*, Ed. N. Minick, New York: Plenum (orig. work 1934).

Wertsch, J. V. (1998), *Mind as action*, New York & Oxford: Oxford University Press.

White, II. (1987), *The content of the form: Narrative discourse and historical representation*, Baltimore & London: John Hopkins University Press.

Wittgenstein, I., (1953), *Philosophical investigations*, Oxford: Blackwell.

الفصل الرابع

الميتافيزيقا والسرد

تفرد الذات وتعددها

روم هاريه

مقدمة

يمكننا أن نحدِّد الكائنات البشرية ونميِّزهم بالإشارة إلى معايير جسدية من قبيل الطول والوزن والملامح. إننا نستخدم هذه المعايير حتى مع المصريين المحنطين، بدراسة عظامهم بحثًا عن علامات مميزة، ربما لمرض، ونستخدمها أيضًا للتعرف على الجثث الغامضة بسجلات الأسنان. لكن ماذا عن الأشخاص؟

إذا اعتبرنا فهم الذات وصفًا تقريبيًّا لما يلزم لتكملة الانتماء إلى جنس الإنسان العاقل homo sapiens sapiens، لنعرِّف «معنى أن تكون إنسانًا» فسوف نواجه بعض الأسئلة الصعبة.

كيف يأتي إلى الوجود هذا الكائن؟ كيف ثبت في الوجود أو تضاءل؟ ما مبادئه الخاصة بالهوية والتفرد؟ لا يمكن أن يكون الأمر جسديًّا تمامًا حيث إن قدرتنا على أن نميز هيكلًا عظميًّا من العصر الحجري الحديث عن آخَر لا تعني أننا نستطيع أن نميز شخصًا من ذلك العصر عن شخص آخر. من الواضح، كما برهن الفلاسفة لوقت طويل، لا شيء يثير النزاع بقدر ما تثيره التفاصيل؛ لأن كونك هذا الشخص أو ذاك لا يتماثل مع كونك صاحب هذا الجسد أو ذاك.

ويقدم علم النفس الاستطرادي أطروحته المتعلقة بهذه الأسئلة الصعبة على النحو التالي:

للإحساس بالذات أصل في ممارسات سردية معينة فيها يُعامل طفل رضيع بوصفه شخصًا وليدًا. ويستمر أو يتقوض بالتخلي عن هذه الممارسات.

إن سرديات الذات معقدة. وإن القواعد التي تعالج بها مجموعة من المفاهيم حول الشخصية و«الذات» تحتاج إلى الفصل في عدة جدائل متضافرة. على سبيل المثال، نفهم في ظل مفهوم تعدد الدلالة أكثر مما نفهم من فهم المرء للهوية الشخصية.

يبدأ بحثي بفحص موجز لمجال المفاهيم التي يحملها الاستخدام الحالي لكلمة «شخص» وكلمة «ذات». لا أدعي أن هذا كتالوج شامل، لكنه كافٍ لنبدأ.

(١) النموذج المعياري

(١-١) مقدمة

هناك عدَّة تعبيرات مستخدمة بالنسبة للإطار الميتافيزيقي الأساسي، بها نبني خطابات حول حياة الإنسان. باستخدام الإنجليزية لغةً مرجعية لنا هناك كلمة «شخص person» وكلمة «ذات self»، تلعبان دورًا رئيسيًّا في الكثير من السرديات المصيرية. من بين الاثنتين، تبدو «شخص» أكثر ثباتًا وذات معنى واحد في الاستخدام اليومي، ملتقطة كائناتنا البشرية بقدر ما تكون نشطة معرفيًّا ومَصونة خلقيًّا. لكن «الذات»، من الناحية الأخرى، لها مجموعة واسعة من الاستخدامات المختلفة. في هذا البحث، أتناول ثلاثة من أكثرها شيوعًا. يبدو لي أن المتحدثين بالإنجليزية في زمننا يتعاملون مع نموذج معياري، فيه تعمل كلمة «شخص» بوصفها كلمة تعبر عن الخصائص الأساسية لعالم الإنسان، لكل منها — أو يبدو أنَّ لكلٍّ منها — صفات ومكونات يشار لها بالكلمة متعددة المعاني «ذات». أعبِّر عن النموذج المعياري في صيغة بسيطة:

ش [ذ١، ذ٢، ذ٣][١] P [S1, S2, S3].

Ps هي الخصائص الأساسية، Ss، رغم أنها تبدو مثل الكينونة، إلا أنها، كما أرى، صفات سريعة الزوال لتدفق أنشطة P، وخاصة تلك التي ترتبط بها P ماديًّا واجتماعيًّا بالكائنات الأخرى.

[١] P اختصار شخص person (ش)، S اختصار ذات self، وسوف أستخدم فيما تبقى من ترجمة الفصل الحروف الإنجليزية، لأسباب تتعلق بصعوبة استخدام الاختصارات العربية في مثل هذا السياق. (المترجم)

(١-٢) الذوات في النموذج المعياري

تبدو كلمة «ذات» (وأحد مرادفتها الطنانة، «الأنا ego») في الخطابات المتمركزة حول الشخص في ثلاثة سياقات سيكولوجية مختلفة على الأقل: الإدراك، والتأمل، والتفاعل الاجتماعي.

(١) الذات ١: تستخدم في سياق الإدراك، للدلالة على فردية رأي مجسد، يظهر في بنية مجالات الإدراك، وكل منها متمركز في موضع في فضاء المُدرِك المجسَّد. في الإدراك، يقيم P، الشخص، علاقة ما مع بيئته المادية، بما في ذلك أجزاء جسمه. ويبدو أن النقطة المركزية للإدراك والإحساس بالحركة والاتجاه توجد داخل الجسم. ماذا هناك؟ ربما ذلك الذي يدرك حقًّا، وظيفة من وظائف الأنا الديكارتية.[٢] طبقًا لتفسيري، الذات ١ قطب في نظام ثنائي القطب للأشياء المادية، لكنه تجريد جغرافي، يشبه إلى حدٍّ ما القطب الشمالي بالنسبة للقارات. يدرك الأشخاص فقط. في حكي قصص المواجهة مع البيئة المادية تلعب الذات ١ الدور الرئيسي.

(٢) الذات ٢: تُستخدَم في سياق التأمل في الذات بوصفها شخصًا، بما في ذلك تأملات السيرة الذاتية، للدلالة على مجموع صفات P، بما في ذلك معتقدات P بشأن هذه الصفات. وتشمل الأخيرة التصور الذاتي له، وقد يعكس أو لا يعكس، بشكل صحيح الصفات الحقيقية له في لحظة من لحظات الحياة. الذات ٢ شبكة معقدة من صفات مختلفة جدًّا، بعضها عرَضي، مثل الصور الذهنية، والمشاعر، والديالوجات الخاصة، لكن معظمها منظم، مثل المهارات والقدرات والقوَى.

(٣) الذات ٣: تُستخدَم في سياق التفاعل الاجتماعي، للإشارة إلى الطريقة التي تظهر بها سمات معينة للذات ٢ الحقيقية أو المنسوبة ذاتيًّا لشخص من قِبل الآخرين في مسار حدث حياتي ما. وتبرز هذه السمة الشخصية في سرديات السيرة الذاتية.

وهناك استخدامات أخرى لكلمة «ذات»؛ على سبيل المثال، تستخدم أحيانًا مرادفًا لكلمة «شخص». لكن بهدف وضع إطار بسيط وواضح للبدء في مهمة لحل لغز الخُصلة

[٢] الأنا الديكارتية Cartesian ego: الذات كما يقدمها ديكارت: مدركة فقط لأفكارها وقادرة على الوجود محررة من الجسد، لا تشغل حيزًا ولا يحيط بها الآخرون. إنها الذات الخالصة. (المترجم)

المتشابكة لميتافيزيقيات الشخصية، وأقصر استخداماتي للكلمة على تلك التي حددتها بوصفها الذات ١ والذات ٢ والذات ٣.

(١-٣) شروط النموذج المعياري

(١) **التنوع والتعدد:**

أعني بالتنوع تناول الأشكال المختلفة في المواقف الثقافية المختلفة؛ وأعني بالتعددية ما له أكثر من إدراك واحد بالنسبة لأي شخص معين.

(أ) تُعرَض الذات ١ عمومًا موضعًا فريدًا متحرِّرًا من السياق، وتنسب دائمًا إلى مكان الجسم في الفضاء ومعاصرة بشدة. وهكذا يوجد مكان ضئيل للتنوع. ومع ذلك، هناك مواضع اجتماعية (على سبيل المثال، نوعية تصوف كارلوس كاستانيدا)[٣] قد يزعم المرء فيها أن هناك أكثر من منظور للإدراك. لكن من المهم أن الجسم في سردياتها يترك خارج خبرات الجسم. وتفرض القاعدة المكملة، «شخص واحد لكل جسم»، عمومًا، بمعالجة مزاعم بإشغال متعدد كشكل مرَضي، على سبيل المثال، في تشخيص هذه المزاعم بوصفه العلامة المميزة لاضطراب تعدد الشخصية. لا نقول إن «بل Bill» الشخص الوحيد في هذا الجسم، لكن ماري وجوان وإليزابيث كلهم في ذلك الجسم أيضًا. والموقف الأخير هو الصراخ من أجل الشفاء.

(ب) الذات ٢ فردية عمومًا، بوصفها كلية فريدة للصفات حقًّا، تستبعد حتى التجسيد الفردي. لا أعرف قبيلة تزعم أن لها أكثر من «ذات» واحدة بهذا المعنى، في أية لحظة. لكن هناك تعددية، حيث إن الذات ٢ تتغير باستمرار، ناهيك عن أن المعرفة، رغم أن المهارات والقوَى ربما تصبح مستقرة، تقوى دائمًا، على سبيل المثال، بتذكر أحداث الحياة. لا تتدهور المعرفة إلا في الحالات المرضية. هذه ملاحظة أساسية حيث إن أمراض الشخصية تُعرَّف جزئيًّا بفقد القوَى وفشل الذاكرة.

السيرة الذاتية جزء مهم من «سرد» الذات ٢، ويعتمد الأمر بشكل كبير على السياق. لكل شخص ذخيرة من السِّيَر الذاتية مناسبة لمواضع ثقافية مختلفة، ومعظم الناس مهرة في بناء سِيَر ذاتية جديدة لمناسبات جديدة. وهذا يفتح التباين بين ما يعتقده المرء

---

[٣] كارلوس كاستانيدا Castaneda (١٩٢٥–١٩٩٨م): أنثروبولوجي وكاتب أمريكي. (المترجم)

عن نفسه (المفهوم الذاتي) وحقيقة نفسه، بما في ذلك تلك المعتقدات. إنها تتغير، وهكذا تكون الذات ٢ غير مستقرة بشكل متأصل.

(ج) الذات ٣، الطريقة التي يقدِّم بها الناس أنفسهم للآخرين، متعددة عمومًا. وهناك دراسات كثيرة عن قابلية تغير الشخصية المطروحة للفرد من مناسبة إلى مناسبة، ومن سياق إلى سياق. إلى أي حد يبدو المرء للآخرين، وأي نوع من الأشخاص يبدو، تحت سيطرة المرء، وبقدر استنباط هذا الحد، يتحدث علماء النفس عن «معالجة الانطباع».

(٢) نوع أم خاص؟

إذا كان كل إنسان كائنًا فريدًا، فإننا نتوقَّع تفوق الخصوصية على العمومية في محتوى الذوات ١، ٢، ٣. ومن الواضح أن الذات١ لا بدَّ أن تكون خاصة لأنها تتعلق بفردية في فضاء وزمان. وينبغي أن تتكون الذات ٢ من صفات يمكن التعرف عليها، واقعة تحت الأنواع، رغم تفردها بدرجة ما في بعض الحالات وفي الأداء الكلي في كل الحالات. لكن في حالة الذات ٣، يتضافر تفرد مظهر الجسد مع عروض تعتمد على الذخيرة الدرامية للأنواع. وثمة تعبيرات عامة يتعذر تصنيفها تتعلق بمخاطر اتهامات الذات بالشذوذ في أفضل الأحوال، وبالجنون في أسوئها.

(٣) المعايير:

بقدر ما عرضْتُ تحليل النموذج المعياري P S1, S2, S3، ربما تبدو بنية المفاهيم الثلاثة «للذات» مثل ملخص لملاحظات إمبريقية لحقيقة عالم الإنسان. لكننا احتجنا في كل حالة إلى الإشارة إلى دور المعايير المحلية، وأعراف اللياقة، وحدود سلامة العقل ... إلخ، التي تلعب دورًا في محتوى الذاتية وديناميكياتها كما تتجلَّى في تقارير رحلات الصيد، والشكاوى للأطباء، وتبادل السير الذاتية في إرساء علاقة جديدة.

أقترحُ العمل مع الأطروحة العامة بأن تبقى على حالها رغم كل شيء، فردية (تفرد) أشخاص (باستثناء تميز أجسامهم ماديًّا) ليست حقيقة وحشية عن حياة الإنسان، لكنها نتيجة لمعايير مفروضة محليًّا. على سبيل المثال، لماذا يعتبر محبو مس بييتشامب وإيف وايت،[٤] وهم يتمتعون بشخصيات متميزة جدًّا حتى تعتقد أنَّ في كلِّ جسم أكثر من شخص، في حاجة إلى شفاء؟ تتطلَّب معايير عالمنا أن يكون هناك شخص في كلِّ جسد، لا

[٤] مس بييتشامب Beauchamp وإيف وايت White: حالتان تمثلان اضطراب تعدد الشخصية. (المترجم)

أكثر ولا أقل. الاتساق في عروض الشخصية، التماسك عبر المواقف في حَكْي السِّيَر الذاتية ... إلخ، ليست أمورًا حقيقية بشأن طريقة تصريف البشر لأمور حيواتهم، لكنَّها ظلال للمعايير المحلية. تلعب السِّيرة الذاتية دورًا حيويًّا مهمًّا في تذكيرنا باحتمال التنوع بمعنى أنَّ ما نميل إلى اعتباره فرديًّا بالضرورة، ربما تعالجه قبائل أخرى بسعادة بوصفه تعدُّدًا.

(٢) أنطولوجيا «الذوات»

يبدو أنَّ الإشارة إلى ذات ليست إشكالية، حيث لا شيء يتحدَّث أو يعمل إلا شخص يبدو أنه في مسرحية. لكن المنظور الذي يدرك منه المرء العالم مجسد بسهولة في كائن داخلي مُدرك، يوجد في أصل النظام المشيد للأشياء، بما في ذلك جسد المُدرِك. وهذا على الأقل أحد المفاهيم المجسدة في الأنا الديكارتية التي تمسك بكل شيء. وهناك ميل إلى الاعتقاد بأن الخصائص الشخصية أيضًا، مثل «الذات»، كينونة، «من أنا؟» في بعض سيكولوجيا البوب pop. أخيرًا، تبدأ ذاتي كائنًا اجتماعيًّا، الذات ٣، تواجه هواءً مجردًا. ويمكن أن أوضح هذا ببساطة بإشارات إلى كتَّاب مشهورين بدرجات متفاوتة.

يرى كوت Kohut (١٩٧٧م)، على سبيل المثال، أنَّ «الذات» ليست «قوة للعقل»، لكنها «بنية للعقل». وزعم أندرسون Anderson وشوينيج Schoenig (١٩٩٦م) أن «الهوية منعزلة» بشرط وجود «وحدة، تماسك يمتد عبر الزمان والمكان». من هذا المنظور، هذه الوحدة هي «جوهر الفرد» وهي بمثابة لب لكل التجليات الخاصة. مرة أخرى طبقًا لرأي لأندرسون وشوينيج (١٩٩٦م) «الهُوية المنبسطة» كوكبة من الخصائص والأداء «تتجلى فيها الذات [أي الذات ٢] في فعل له معنى».

تتورط الذات ١ والذات ٢ أيضًا في فكرة جريتز Greetz عن الشخصية. يرى جريتز (١٩٧٣م، ص٩)، أن الذات عالم تحفيزي ومعرفي مقيَّد وفريد ومتكامل تقريبًا [الذات ٢]، ومركز ديناميكي للإدراك [الذات ١]، وعاطفة وحكم وفعل، منظمة في كلٍّ مميز [الذات ٣] وتوضع بشكل متباين مقابل كل الكليات الأخرى وعلى خلفية اجتماعية وطبيعية.

كيف يتأتى هذا؟ جادلتُ لوقت طويل (على سبيل المثال، Mühlhäuster & Harré 1990; Harré 1998) بأن مصدرًا للميل لتجسيد الذوات يأتي من إساءة فهم نحو الكلمة يشير على ما يبدو إلى الكائن السيكولوجي المناسب، أقصد «أنا I». على سبيل المثال، «أنا أرى وأسمع الأشياء من حيث أنا»، أو «الاقتراب من ذاتي يكشف «حقيقتي»». وقد فُسِّرت «أنا I» باعتبارها اسمًا مبهمًا، لكن الانتباه إلى التفاصيل يوضح أنها لا تلعب دورًا اسميًّا

على الإطلاق. إنها إشارية، أي تشير إلى لفظ لحقيقة ما عن المتحدث واللفظ، كم ينبغي أن يؤخذ محتوى اللفظ على أنه يشمل الوضع المكاني للمتحدث.

الذوات خارج «الأنواع» الثلاثة كينونات، رغم أننا نستخدم الكلمة بطرق مجردة متنوعة. ربما تكون الذوات خصائص، خصائص للأشخاص؟ لكن ذلك لا يصح أيضًا، لأن الذات ١ خاصية لنظام لأشياء مادية. ويبدو أن الذات ٢ مجموعة خصائص من أنواع مختلفة، تشمل الميول والقوَى. حين ننتج تيارات من الفعل في ممارسة هذه القوَى، ولهذه التدفقات خصائص نعتبر الكثير منها ظواهر سيكولوجية، على سبيل المثال القرارات والمعتقدات والذكريات. ومن السهل أن ننزلق في نسبتها لشخص منهمك بنشاط في إنتاجها، وكأن هذا الإنتاج لا يتكون إلا من جلب ما كان من قبل خاصًّا وخفيًّا ربما حتى عن الفاعل نفسه إلى الأضواء العامة.

حين ننسب صفات سيكولوجية لشخص ربما لا نستدعي إلا طريقة التحدث، مدفوعين بالحاجة إلى أن نعزو مسئولية لأعمال بين أشخاص متورطين في حدث. ربما توضِّح نظرة أقرب أنَّ الكثير مما يبدو صفات شخصية لا يمثل خصائص الشخص على الإطلاق. الذكريات، على سبيل المثال، لا يمتلكها شخص ما لكن ينتجها ذلك الشخص، طبقًا لمتطلبات الموقف. يمكن أن تضللنا الطرق الشائعة في التحدث. نقول إن شخصًا لديه ذكرى، ونقول أيضًا إن شخصًا يتذكر. يوحي التعبير الأول بالامتلاك بينما يوحي الثاني بالفعل. ربما يبدو الاختلاف بسيطًا، لكنه يحمل حملًا ميتافيزيقيًّا ثقيلًا. في صيغة الاسم تبدو الذكريات كيانات، بينما في صيغة الفعل يبدو التذكر فعلًا. يمكن قول الشيء نفسه عن أنَّ المرء له رأي، مقابل التعبير عن رأي أو تكوين رأي، وأن تكون له قرارات أو يتخذ قرارات ... إلخ.

ليست الذات ١ أو الذات ٣ كيانين. إنهما صفتان لتدفق تفاعلات شخص مع البيئة المادية في الإدراك، بما في ذلك جسم الشخص نفسه بوصفه جزءًا من البيئة، ومع البيئة الاجتماعية في التفاعلات الاجتماعية. الإدراك خيط عام في الاثنتين، حيث إنه ينبغي أن يرى ويسمع المتفاعلون اجتماعيًّا مع المرء كيف يبدو المرء وماذا ينبغي أن يقول، وربما، أحيانًا، مشاهدة ما يشعر به.

تتطلب تعليقات أخرى على الذات ٢ التمييز الحيوي والجوهري بين القوَى والقدرات، الميول التي تجعلها ممكنة والحالة والأحداث المصاحبة التي تجلبها ممارستها إلى الوجود. يرتكز التمييز الثلاثي على انقسامين إضافيين جوهريين. تمييز بين ما يحدث والممكن،

للتمييز بين محتوى القوَى والميول وما يحدث بالفعل. يتطلب المفهومان السابقان تعبيرات شرطية، مع قوة تقديم الكفاءات الشرطية، حيث يمكن أن توجد القوَى دون أن تمارس والميول دون أن تتحقق. وهكذا نحتاج إلى التمييز بين ما يمكن ملاحظته وما لا يمكن ملاحظته لنميز القوَى من الميول. يمكن لميل، وليكن «الجبن»، أن يعبر عنه في الصيغة «إذا شك P فسيكون P خائفًا». الشك والخوف حالتان ملحوظتان لشخص، ناهيك عن الشخص نفسه. وهكذا تكون الميول شكلًا من الأشكال التي تتخذها الأمور المعقدة التي يمكن ملاحظتها. وتشمل الأخرى روابط من قبيل «و»، و«أو»، و«ليسا». ومع ذلك، يمكن أن نسأل عن شخص يشرح ميول الجبن لدى لاعبي تنس، أو مهاراتهم، أو حتى قدراتهم. وتستدعي مثل هذه التفسيرات القوى والقدرات والمهارات، وما شابه. وتشير هذه المصطلحات إلى أمور لا يمكن ملاحظتها، لا تعرض قط بهذه الصورة، رغم أنها تتجلى في الأداء، ومنه يستنبط المرء تأكيدات عن الميول. يعرض المرء مهارته في حل مشكلة في الشطرنج، لكن ما يمكن ملاحظته هو المشكلة والتوصل إلى حلها، وليس المهارة التي وراء ذلك. ينبغي أن يتكون جزء كبير من الذات ٢، حقيقة شخص، من قوَى وقدرات. وينبغي أيضًا تضمين معتقدات المرء بشأن قواه، ومسئولياته، وقدراته، ومهاراته، رغم أنها قد يعتريها الخطأ.

ويعود الفضل للميل لاستخدام الأسماء لإنتاج أنشطة ذهنية، وكأن هناك سكانًا دائمين من الذكريات، والسمات، والمعتقدات، والآراء في عقل شخص، وهناك أيضًا ميل للتفكير في أن الذات ٢ لا تتكون إلا من مثل هذه الكيانات. لكن هذا يُنتَج في أنشطة مشتركة للناس، وبالتحديد مؤشرات زمنية لتدفق النشاط الذي يُسجَّل في سيرة ذاتية: «في الزمن T1 عبَّرتُ عن الرأي بأن X»، أو «الزمن T2 تذكَّرتُ أن Y». ما أمتلكه دائمًا هو القوى والقدرات لإنتاج هذه الظواهر، وعنها يمكن القول بشكل صائب إن لها هذه الميول وتلك بالتتابع. تتدفَّق التتابعات الأنطولوجية المهمة بعمق من هذه الملاحظات البسيطة إلى حدٍّ ما. على سبيل المثال، لا نمتلك تقديرًا ذاتيًّا لكننا ننتجه في سياق الأنشطة اليومية وفي الإجابات على استبيانات السيكولوجيين. إنها خاصية للسرديات، وليس لأشخاص بهذا الشكل.

هل هذه الصفات بمثل هذه الأنواع المنطقية المختلفة خصائص P الشخص؟ وهنا نأتي إلى رؤية ثاقبة أخرى مهمة للمقاربة الاستطرادية لعلم النفس: بالتحديد، إن كل هذه الصفات متعلقة بالعلاقات. رغم أننا ننسب قوة (مهارة، مقدرة ... إلخ) إلى P، إلا أن تحديد القوة ينبغي أن يشمل ما تعمل عليه والآثار التي قد تنجم عن ممارستها.

وخصائص تدفق أفعال شخص متعلقة بالعلاقات أيضًا، لأن هذا الفعل يشمل أشياء مادية أخرى أو أناسًا آخرين أو كليهما. وتحتاج النقطة الأخيرة إلى بعض التوضيح والتوصيف من حيث إننا ينبغي أن نميز بين تلك الأفعال التي تشمل آخرين حقيقيين من تلك التي لا تستدعي إلا آخرين متخيلين أو نظريين. على سبيل المثال، توجه المناجاة صراحة إلى الآخرين لكنها تأخذ شكل تتابعات من أفعال المحادثة، شكلًا مشتقًّا من محادثات حقيقية لعب فيها المناجِي دورًا ذات يوم. التمييز بين الخاص والعام لا يخطط بدقة للتمييز بين الفردي والجمعي.

(٣) القوى الشخصية وأسسها

ركَّزت المناقشة إلى حد بعيد على الطريقة التي تبين على ما يبدو أن الكيانات والخصائص الذهنية القوية، بفحص دقيق، خصائص لتيارات نشاط استطرادي، مشترك عادة، أو قصص، تستحضرها الأشكال النحوية التي تأخذها هذه التيارات في هذه اللغة أو تلك. لكن هذا لا يشمل سيكولوجيا استطرادية مؤسسة في سرد ورموز أخرى تستخدم مهارات. ماذا إذا مضينا أكثر، وسألنا كيفية تأسيس المهارات.

يضم هذا نقطة أخرى عامة بشأن الخطاب والناس. حتى الآن لم نهتم إلا بخطابات ينتجها الناس لهذا الغرض اليومي أو ذاك. لكن ماذا عن خطابات عن الناس بوصفهم كائنات نشطة تخلق عالمًا رمزيًّا له معنى؟ على سبيل المثال، هذا الخطاب. يبدو أنه صار جليًّا أن الأمر يتطلب إطارين أو نحوين استطراديين منفصلين جذريًّا لإنصاف السلسلة الكاملة للشكل الإنساني للحياة. في إطار من هذا القبيل، إطار الشخص أو الإطار P، توجد مفاهيم مثل «شخص»، «فعل»، «مسئولية»، «نية» ... إلخ. وفي الإطار الآخر، الإطار الجزيئي molecular أو الإطار M، توجد مفاهيم مثل «ناقل عصبي»، «جهاز طرفي limbic system»، «قصبة tibia مكسورة»، «أكسجين» ... إلخ. ولا يمكن ترسيخ كون هذين الإطارين أو النحوين منفصلين إلا بعمل شاق يتعلق بنقل كلمات من إطار إلى آخر، ورؤية إن كانت ارتباطاتها السيمنطيقية تتغير. على سبيل المثال، «جسم الإنسان» في الإطار M مجموعة مبنية من الأعضاء، وجثة في الإطار P. أو ترتبط [كلمة] «شخص» في الإطار P بشكل متعدد بمجموعة متنوعة من المفاهيم الخلقية، وتشير في الإطار M إلى آلة بيولوجية، أو كائن.

في هذا القسم أفحص بعض هذه الطرق التي يترابط بها هذا النحو المزدوج للخطابات بشأن البشر وقواهم وقدراتهم. وأقدم تعليقًا موجزًا على استعارة الأداة/الغاية بوصفها طريقة لتوليف النحوين في إطار استطرادي أعلى.

كيف يمتلك شخص مهارة لا تُمارَس؟ كيف يمكن لامرئ أن يعزو ميلًا لشخص ما وهذا الميل لا يُعرَض؟ الإجابة على السؤالين عامة تمامًا بالنسبة للناس والحيوانات:

تتأسَّس القدرات والميول في حالات دائمة نسبيًّا للكائن الذي تُعزَى إليه. وقد لا نعرف دائمًا حقيقة الحالة المتعلقة بالأمر.

تتعدد في العلوم الفيزيائية طبقات نمط الأسس؛ إنه سلسلة من المستويات تظهر المبدأ الذي تتأسس فيه خصائص البنى والكتل في حالات المكوِّنات (كيانات مجهرية عادة وعلاقتها). نجد أحيانًا في الفيزياء أساسًا كبيرًا فيه يكون لكيانٍ قوةٌ أو ميلٌ معين لأنه كائن يرتبط بكيان أكبر. وهكذا طبقًا لمبدأ ماك،[٥] القصور الذاتي لشيءٍ مادي نتاج لعلاقته ببقية العالم. وهكذا يتأسس القصور الذاتي في العالم عمومًا، وليس في بنية الأجسام التي تعرضه. وتظهر مشاكل هذا المخطط حين نواصل فحص كل النكوص، ونصل إلى مستويات نعتقد أنها قد تكون جوهرية. لا يمكن تأسيس مستوى جوهري في مستوى جوهري أعلى. وهكذا كيف تكون قوى الكيانات الجوهرية وميولها لنعلق عليها؟ ربما يكون علينا التسليم باستحالة التعليق عليها، تُوصَف فقط.

ومع ذلك، لا يصلح مبدأ المستويات نفسه بالنسبة للقوى والمهارات السيكولوجية. يتمتع الأشخاص بها، وهم أساسيون في أنطولوجيا علم النفس. كان إثمًا رئيسيًّا «لعلم» المعرفة أن يفترض أن القوى السيكولوجية ينبغي أن تؤسس في مستويات سيكولوجية أساسية بشكل أكبر، مثل آليات المعرفة، أو الحالات المعرفية الدائمة، كما لو ينبغي أن تكون هناك حالات للذاكرة يتعذَّر ملاحظتها تُستدعَى للتعليق على قدرة شخص ما على التذكر. هذا الخطأ يمكن أن يصيب AI وأيضًا النماذج الأقل تخصصًا للتفسير الموجودة في التحليل النفسي. فكرة أنَّ هناك حالات وعمليات معرفية غير ملحوظة خلف تدفقات النشاط المعرفي، الملحوظة والقابلة للملاحظة، أي ممارسة المرء لقواه المعرفية، تضيف

---

[٥] مبدأ ماك Mach's principle: فيزياء نظرية، خاصة في مناقشة نظريات الجاذبية، وهو اسم وضعه أينشتاين، وإرنست ماك، فيزيائي وفيلسوف. (المترجم)

بُعدًا أسطوريًّا لعلم النفس الذي ينتهك موس أوكام[٦] بشكل راديكالي بقدر ما انتهكته فرضية الأنا الديكارتية، بُشَارة مادة العقل.

الشَّرطية ليست خاصية للقوة العلية، ليست إلا الشروط التي تتجلَّى في ظلها. وهكذا، حتى في «المستوى الأساسي»، إذا جاز التعبير، يمكن التعبير عن خاصية القوة على النحو التالي:

«A، الخاصية القوية، تجلب E، إذا توفر هذا الشرط وذاك.»

تلك طبيعتها. إنها خاصية عرَضية. يجب أن يكون الشرط الوحيد بشأن نسبة شيء إلى شيء على علاقة بزمن تلك الخاصية والظروف التي تتجلى. إن الاعتقاد بأن الخاصية مجموعة احتمالات يجعلنا نفتقد قضية نسبة قوة علية ونخطئ التفسير.

لا أرى سببًا لافتراض أي شيء غير مبدأ أن الشخص ليس له تعقيد سيكولوجي عرَضي في مستوى الحس، رغم أنه، بالطبع، قد يتمتع بمجموعة مهارات وقدرات مختلفة. لكنني لا أرى سببًا لافتراض أن أية مهارات تتأسس في حالات سيكولوجية خفية. بالطبع، يبتكر الشخص شبكة من الحالات السيكولوجية شبه الدائمة والحالات سريعة الزوال في سياق التفاعل مع الآخرين؛ لكنها نتاج لا مصدر. قوى الشخص لا تشبه قوى الكاشف الكيميائي، لنفسها بالمستويات الأكثر عمقًا للبنية المجهرية للآخر، كيانات قوية أساسية أكثر. إنها أكثر شبهًا بالقوى عديمة الأساس للجسيمات الجوهرية أو المجالات الجوهرية. ليس للشخص، مفردًا، تعقيد سيكولوجي بهذا المعنى.

كيف تتأسَّس القوى الشخصية إذَن؟ تأمل اكتساب مهارة يدوية، القدرة على رسم لوحة دقيقة، على سبيل المثال. ينبغي تَعلُّمها، ونعرف جيدًا أن في ذلك التعليم تحدث تغيرات دائمة نسبيًّا في دماغ المتعلِّم وجهازه العصبي. بشرط عدم تدميرهما نتيجة حادث أو نتيجة تقدم العمر، يحتفظ الشخص بالقدرة. وقد أدَّت هذه الخاصية المهمة لعلم النفس بوصفه علمًا، على ما أعتقد، إلى المشروع المستمر، والخطأ، لاختزال المفاهيم السيكولوجية في مفاهيم العلوم الفيزيائية، وخاصة مفاهيم علم الأعصاب. لنرى عمومًا لماذا لا يلبي هذا ما نحتاج إليه لتفسير سمتين أخريين للطريقة التي ترتبط بها الأوصاف السيكولوجية لنشاط بالحالات والعمليات الجسدية لمن يؤدونها.

---

[٦] موس أوكام Ockham's Razor: قاعدة تنص على أنه لا ينبغي مضاعفة الكيانات بلا داعٍ. (المترجم)

كان هناك عدد من الصور يُقترَح لإلقاء الضوء على العلاقة الأساسية بين القوى والقدرات السيكولوجية وحالات الجسم بوصفه جهازًا ماديًّا. الأحدث، وبطرق كثيرة، والأكثر قدرة على إلقاء الضوء هي تلك الطرق المتعلقة بالمهمة والأداة. في العالم الرمزي لحياة الإنسان مهام يجب القيام بها، ونحتاج إلى مهارة لتحقيقها، طبقًا لمعايير محليَّة. للقيام بهذه الوظائف، سواء كانت مادية أو معرفية، نحتاج إلى أدوات مناسبة؛ أدوات أساسية في أجسامنا، في الأعضاء المناسبة. لنلتقط كوبًا نحتاج أيادي، لنعدَّ عدد الأكواب الممتلئة التي شربناها نحتاج أدمغة، ناهيك عن أجهزة الإدراك والمتطلبات الإضافية الأخرى. في إطار المهمة يمكن أن نرى أن بعض الأعضاء الجسدية مكرسة بدرجة ما، ومكونة بدقَّة لأداء المهمة. لكنها قد تكون عامة، لها استخدامات متنوعة، ومن ثَم يمكن أن تستخدم في وظائف مختلفة، بينما منطقة بروكا Broca’s area، على سبيل المثال، مكرسة بشكل ما للمهام اللغوية.

ثمة خاصية مذهلة لإطار الأداة/المهمة وهي أنَّ المعايير المعيارية تسوده، ويمكن أن نحدِّد بعضها، حيث إنها تشمل حماية الحالة وتكامل الأشخاص، خلقية. فيما يتعلَّق بإطار المهمة/الأداة يمكن أن نسأل إن كان الدماغ يعمل جيدًا، لكن يجب طرح هذا السؤال بشكل يرتبط بالمهمة التي نقوم بها. حالة دماغ جد يبدو وهو يقوم بكل المهام اليومية مصابًا بحالة ألزهايمر، مجرَّد تدهور أو قصور في استخدام الدماغ وسيلةً للتذكُّر واستعادة الكلمات. بطريقة أخرى إنَّها مجرد حالة أخرى من حالات الدماغ. وبتعبير آخر، إن تجسيد كائن بشري في إطار فسيولوجي عصبي يمحو شخصيته، حيث إن معايير أداء الوظيفة بشكل صحيح، في الإطار البيولوجي، ليس لها محتوًى خلقي. إن الإطار البيولوجي الاجتماعي يعني تشكُّل أفكار داروينية عن أن البشر غير مُصانين خلقيًّا على الإطلاق. ومما هو جدير بالملاحظة أنَّ قتل البشر من أجل الطعام عادة تتجسَّد في إطار الأداة/المهمة، وهكذا تستخدم معايير حفظ الشخص أو تبجيله. لم يأكل الماوري[٧] إلا أجساد مَن يعرفون أنَّ لهم مكانة اجتماعية عظيمة أو برزوا في معركة. كانت التغذية المستمدة من ماناهم،[٨] غذائهم الروحي، أكثر من المشتقَّة من بروتينهم. يبدو الأمر نفسه

[٧] الماوري Maori: من الشعوب النيوزلندية الأصلية. (المترجم)

[٨] مانا mana: قوة عليا، عند الماوري، تكمن في شخص أو في شيء مقدس. (المترجم)

صحيحًا بالنسبة لأكلة لحوم البشر من الأزتك.[٩] نقترب هنا من إحدى نسخ الأولوية المطلقة عند كانط، فارضين معالجة الناس دائمًا بوصفهم غايات لا بوصفهم وسائل على الإطلاق.

(٤) أطروحة أولوية التصنيف

نتيجة مباشرة للاعتبارات التي قدمناها سابقًا توجد مشكلة بشأن معايير الهُوية بالنسبة للأفراد بوصفهم عناصر لمجال كل أسلوب استطرادي. الأشخاص هم المفردات الأساسية لمجال النحو P، لكن ماذا يثبِّت هُوية المفردات الأساسية وفرديتها في مجال النحو M؟ هل يمكن الْتقاطها بهدف عرض سرديات عن البشر، بالإشارة تمامًا إلى معايير بيولوجية؟ نرى أن مشروعًا من هذا القبيل مستحيل. بالنظر بدقة إلى كيفية تكون مجال المفردات الأساسية بالنسبة لمجال النحو M، نجد رابطًا آخر يربط النحوين المنفصلين في وحدة ليست اختزالية.

كيف يحدد سيكولوجي الأعصاب جزءًا من الجهاز العصبي يرتبط بدراسة فهم اللغة، على سبيل المثال؟ لا يمكن أن يحدث ذلك بفحص الجهاز العصبي وحده. عمليًّا هناك تقنيتان. يصاحب إصابات الدماغ غالبًا فقدان أو تدهور في بعض المهارات الذهنية أو الحركية. ومن ثَم يبرهن على أن ذلك الجزء من الجهاز العصبي حين يكون غير مصاب لا بدَّ أنه يلعب دورًا في مهارة الأداء. البرهان دقيق، لكن له فائدة تقريبية معينة. كيف يعمل؟ من الواضح أنه ينبغي أن تكون هناك معايير مستقلة للتعرف على مهارة الأداء ومتى تقل عما ينبغي. لتحديد أي جزء من الدماغ مسئول عن الكلام، ينبغي على المرء تحديد حالات للكلام، بشكل مستقل عن حالة الدماغ. ويتبع ذلك أن المعايير المستخدمة في تحديد جزء من الدماغ بوصفه «وحدة القراءة»، ينبغي أن تجسد المعايير التي تلتقط بها القراءة بوصفها مهارة في الأداء.

التحديد الإيجابي حديثًا لمناطق في الدماغ تنشط أثناء حدوث عملية معرفية أو حركية يمكن الكشف عنها بأشعات MRI أو PET من خلال قدرة هذه التقنيات على التقاط زيادة تدفق الدم أو نقصه في منطقة. وطبقًا لمبدأ أن زيادة نشاط الدماغ تتطلب مزيدًا من تدفق الدم يمكن تحديد المناطق النشطة. وطبقًا لمبدأ إضافي بأن نشاط الدماغ

[٩] الأزتك Aztec: من الشعوب الأصلية في المكسيك. (المترجم)

دليل على نشاط معرفي، يمكن استخدام النشاط المعرفي لتحديد الجزء المرتبط به من الدماغ. إنها سلسلة معقدة من التفسير، تعتمد على عدة مبادئ قد نبحث عن أسسها.

أسمِّي هذه المجموعة الكلية من المبادئ والاستدلالات أطروحة أولوية التصنيف Taxonomic priority thesis (TPT). رغم حقيقة أن الكثيرين من فلاسفة علم النفس يفضلون مقاربة من القمة إلى أسفل Top–Down، لم يدرس التطبيق التفصيلي لأطروحة أولوية التصنيف، بقدر ما أعرف، إلا حفنة من المؤلفين في بداية سبعينيات القرن العشرين، على سبيل المثال، جنسن U. J. Jensen (١٩٧٢م).

وحيث إنه لا توجد حالات ذهنية بهذا الشكل، توجد فقط صفات تدفق الفعلي الشخصي والجماعي، فإن هذه التصنيفات طرق لتقسيم العمليات. السؤال عن الارتباط. بينما ناقش أصحاب الاتجاه السائد بين فلاسفة علم النفس مسألة إن كان النشاط الذهني يرتبط بحالات وعمليات فسيولوجية بوصفها نوعًا أو علامة، لم يُدرس تأثير أطروحة أولوية التصنيف على هذه القضية. بالطبع نجد أن هناك دائمًا بعض عمليات الدماغ تتواصل متى كان هناك نشاط ذهني، لكن يوجد أحيانًا نشاط دماغي حين لا يكون هناك ارتباط ذهني. افترضْ أننا نبدأ بناء نظام تصنيفي لأنشطة الدماغ ومعمار الدماغ باستخدام أطروحة أولوية التصنيف. نطوِّر نظامًا لارتباطات النوع. إن البحث، سواء باستخدام طريقة إيجابية أو سلبية، يكشف، على ما نفترض، حالات تلتقط فيها المعايير السيكولوجية أكثر مما يلتقط أي نوع من نشاط الدماغ. الاكتشاف الحديث بأن الرجال والنساء يقرءون بأجزاء مختلفة من أدمغتهم مثال على ذلك. ينبغي علينا إذَن أن نبني تصنيفًا فاصلًا، إذا كنا نودُّ الحفاظ على الارتباط بين نشاط الدماغ بوصفه أداة والقراءة، على سبيل المثال، بوصفها مهمة. لكن فسيولوجيا الأعصاب علم طبيعي، ونتوقع أن تكون هناك استجابة معيارية لهذه النتيجة: أي ابتكار فرضية للتأثير الموجود رغم أنه سمة عامة، غير قابلة للملاحظة، بالنسبة للعمليات العصبية المميزة سطحيًّا. وهكذا تُحفَظ ارتباطات النوع بابتكار نوع جديد يتعلَّق بفسيولوجيا الأعصاب. وبهذه الطريقة، تكشف أطروحة أولوية التصنيف ارتباطًا ضروريًّا بين الأنواع في كل أنطولوجيا. بقدر ما يمكن أن أرى، يكون AI بمثابة تعزيز لأطروحة أولوية التصنيف فقط بقدر ما تُفسَّر AI فرضيات العمليات المعرفية بوصفها تعبيرات شكلية عن بنية العمليات المعرفية في العالم الرمزي.

ومع ذلك، لنفترض أنَّ البحث يكشف نوعًا ثالثًا أو رابعًا من عمليات الدماغ، يرتبط في بعض الحالات بالعملية الذاتية العامة. إلى أي مدًى يمكن أن تبقى الاستجابة السابقة

قابلة للتطبيق علميًّا؟ بقدر ما تستمر تقنية افتراض ما يتعذر ملاحظته مستساغة علميًّا في السياق، وبقدر ما أرى، ليس هناك حدٌّ بديهي لامتداده غير المحدد، رغم أنه قد يؤدي إلى هرمية معقدة لما يتعذَّر ملاحظته. وهذا ليس مجهولًا في الكيمياء والفيزياء.

ومع ذلك، إذا انهارت أطروحة بسيطة عن أولوية التصنيف مع نمو أنواع سيكولوجية، بمثابة معايير لأنواع فسيولوجيا الأعصاب بتلك الطريقة التي تلتقط أكثر من نوع سيكولوجي (وهكذا ترتبط تصنيفيًّا مع النوع الفسيولوجي ذاته)، هل يمكن تطبيق الاستراتيجية نفسها؟ بالتأكيد يمكن، باقتراح فرضيات بشأن اختلافات يتعذر ملاحظتها بين الظروف التي يلتقط فيها النوع الفسيولوجي ذاته بمعايير مستنبطة من أنواع سيكولوجية مختلفة. وطبقًا للنمط المعتاد في البحث في العلوم الطبيعية، يمكن وضع برنامج لمحاولات تحديد المتغيرات الخفية. (منطقيًّا لن يختلف الوضع عمَّا نجده في ميكانيكا الكم حين تأخذ جسيمات تبدو متماثلة، أو معدَّة بشكل مماثل في ظروف تبدو متماثلة، مسارات مختلفة.)

ربما يؤدي النمو المستمر للاستثناءات بالنسبة لأطروحة أولوية التصنيف، والفشل المستمر في العثور على المتغيرات الفسيولوجية الخفية التي قد تحل المشكلة، إلى حل جذري أنطولوجي، إلى إحياء ثنائية ديكارت. وأعتقد أن هذا الطريق يمكن يُقترَح بنمو الأنواع السيكولوجية المرتبطة بالنوع العصبي ذاته، إذا تمَّ التخلي عن أطروحة أولوية التصنيف. وسيكون هذا ثمنًا باهظًا حقًّا، حيث إن كل برنامج أبحاث فسيولوجيا الأعصاب يعتمد على أطروحة أولوية التقسيم. أي إن أنطولوجيا العمليات الرمزية تتم مطابقتها بالأدوات التي يؤديها الناس بها.

(٥) الملخص

من الواضح أن علم النفس علم هجين بشكل فريد، مشيَّد بطريقة فريدة. تتكون أسسه الميتافيزيقية من إطارين متميزين لكنهما ليسا مستقلين. في الإطار الرمزي يبدو البشر أشخاصًا، المفردات الأساسية في ذلك الإطار، يبتكرون بشكل مشترك أفعالًا تكتسب خصائص سيكولوجية، مثل الذاكرة، والمعتقد، وبنى السيرة الذاتية. في الإطار الجزيئي يبدو البشر كائنات. يرتبط الإطاران ارتباطًا وثيقًا، ليس فقط بأولوية الرمزي في تثبيت المخططات التصنيفية للاستخدام في الجزيئي، لكن بشكل أكثر أهمية، حيث يفسر الأولويات التصنيفية بارتباط بين المهمة والأداة.

للعودة إلى قضية طبيعة الأشخاص: من دون أطروحة أولوية التصنيف والإطار التصوري للمهمة/الأداة، يمكن أن تنهار مادية الأشخاص، أي التجسيد الذي يعتمد عليه في النهاية معنى الهوية الشخصية (الذات ١). قد يكون الأشخاص بوصفهم المحور المشترك الذي يرتبط به العالمان الرمزي والمادي، نوعًا مختلفًا تمامًا.

يتحدث الناس ويكتبون ويحكون قصصًا عن الآخرين وعن أنفسهم. وهناك أجناس أدبية كثيرة لقصص الناس. من النظرة الأولى، يبدو أن هناك مجموعتين من الأعراف الاستطرادية أو النحو لحكي قصص الناس تتخطى كلٌّ منهما الأخرى. المحاولات العنيفة للقيام بمهمة حكي مثل هذه القصص بذلها المتحمسون للنحو M (على سبيل المثال، بقصص المادية الإقصائية)؛ وقد قوبلت هذه المحاولات بمحاولات عنيفة بشكل مساوٍ قام بها متحمسون للنحو P (على سبيل المثال، بقصص ما بعد الحداثة). وقد حاولتُ أن أوضح أننا لا يمكن أن نستغني عن أيٍّ منهما. الاثنتان مطلوبتان لتحقيق الشكل الإنساني للحياة. يسود نحو في مسرح العمليات، ويسود الآخر في محادثات السامارين Samaritans. ويبقى أنَّ هناك طرقًا متنوعة ترتبط فيها هذه الأجناس السردية المتباينة وتتكامل في توليف أعلى، دون إقصاء أيٍّ منهما.

المراجع

Anderson, J. A., & Schoenig, G. T. (1996), The nature of the individual in communication research, In: D. Grodin & T. R. Lindhof (Eds), *Constructing the self in a mediating world*, Thousand Oaks, CA: Sage.

Geertz, C. (1973), *The interpretation of cultures*, New York: Basic Books.

Harré, R. (1998), *The singular self: An introduction to the psychology of personhood*, London & Thousand Oaks, CA: Sage.

Jensen, U. J. (1972), Conceptual phenomenalism. *The Monist*, 56, 250–275.

Kohut, H. (1977), *The analysis of self*, New York: International Universities Press.

Mühlhäusler, P., & Harré, R. (1990), *Pronouns and people: The linguistic construction of social and personal identity*, Oxford: Blackwell.

الفصل الخامس

التكامل السردي

الهُوية في السيرة الذاتية ومعنى «الحياة الطيبة»

مارك فريمان وجينز بروكمير

«كيف تكون الموسيقى العذبة الحزينة
حين ينكسر الزمن، ولا يبقى اتساق!
هكذا في موسيقى حياة الرجال.»

شكسبير، «ريتشارد الثاني»
(الفصل الخامس، المشهد الخامس، ٤٢–٤٤)[١]

نبدأ هذا المقال بثلاث مقولات نأمل أن تصبح مستساغة فيما يلي: الأولى، لا يمكن فصل هُوية المرء، بقدر ما ترتبط بتقييم تفسيري للماضي الشخصي لامرئ وهو يحدث في سرد السيرة الذاتية، عن الأفكار المعيارية عن حقيقة الحياة، أو ما يفترض أنه حقيقتها، إذا كان المرء يعيشها بشكل جيد. ونسمي هذه الأفكار مفاهيم «الحياة الطيبة»، باستخدام مفهوم أرسطي في خطوطه العريضة. وهذا في الاعتبار، جزء مما نودُّ أن نفعله هو لفت الانتباه إلى حقيقة أن البناء السردي للهُوية ليس له فقط بُعد سيكولوجي واجتماعي وجمالي، لكن بُعد خلقي. بمعنى أننا نأمل أن نقدِّم فكرة أن مفاهيم الحياة الطيبة منسوجة في

[١] في الأصل ٤٢–٤٩، والخطأ واضح. (المترجم)

النسيج السردي لهُوية الإنسان. أو، لوضع المسألة بشكل مختلف بعض الشيء، يمكن أيضًا أن نقول إنه مهما يكُن الشكل الخاص لعملية السيرة الذاتية التي نسعى فيها إلى التوافق مع ماضينا — مكتوبًا أو شفهيًّا، متماسكًا أو متناثرًا ... إلخ — سوف يكون لا محالة مشروطًا بمفهوم عن الحياة الطيبة. ونظن أن صوت ما سماه شكسبير «موسيقى» حياتنا لا يتوقف، على الأقل، على قدرتنا على ربط حياتنا بنظام الوجود الذي نقرر فيه كيف نعيشها بأفضل شكل.

نحاول دعم هذه المقولة، أولًا بإلقاء الضوء على بعض الخصائص العامة لذاكرة السيرة الذاتية وبناء الهُوية ثم فحص الأجناس الأدبية المتنوعة للسير الذاتية، وهي أجناس تتنوع ثقافيًّا وتاريخيًّا بقدر تنوُّع فكرة الحياة الطيبة في اليونان القديمة، والمسيحية، والحداثة، وما بعد الحداثة. نظرة ما بعد الحداثية إلى هُوية السيرة الذاتية، بشكل خاص، تثير عدة أسئلة معقدة نتيجة لهدفها الذي يتكرَّر التعبير عنه، وهو الاعتزال تمامًا، وبسعادة في الحقيقة، الفكرة ونموذج ربط المنطق الخلقي بحياة المرء. وسوف تخضع هذه المقولة الأولى والأساسية أكثر من غيرها لاختبار مهم.

مقولتنا الثانية، إن درجة الإجماع بشأن ما يشكِّل الحياة الطيبة في محيط اجتماعي معين تؤثر بدَورها على «موسيقى حياة الرجال والنساء». بمصطلحات نظرية أكثر، تؤثر على درجة التكامل السردي المتأصل في قصص يحكيها الناس عن حياتهم، وتؤثر في هُوياتهم في النهاية. بالتكامل السردي لا نشير فقط إلى اتساق نسب شكل أو جماله بوصفه مبادئ لتأليف السرد، بل إلى تماسك الالتزامات الخلقية للمرء وعمقها، كما تكشف عنها حياته. أي إننا لا نودُّ ببساطة أن نقدم مفهومًا سرديًّا للتماسك، يمكن توقُّعه بشكل حصري بناءً على طبيعة الشكل؛ ويشمل التكامل السردي، كما نتصوره هنا، الجمالي والخلقي، ويعتبر بنية جدلية للمعنى. ربما نرى في فكرة بول ريكو (١٩٩١م) عن «هُوية السرد» مناظرة لبنية جدلية تساعدنا في رسم الخطوط العريضة لتأملاتنا في العلاقة بين الهُوية والتكامل السردي.

لتحديد هذه المقولة الثانية أكثر، نظن أن في العصور، أو الثقافات، التي فيها اتفاق قوي على معايير الحياة الطيبة، توجد، نظريًّا، درجة عالية من التكامل السردي، بشكل صريح أو ضمني، في سردياتها. وتأتي إعادة بناء الماضي في السير الذاتية غير ملتبسة نسبيًّا، وتتَّسم بقيود قانونية قوية، ويكون مجال المعاني المحتملة محدودًا نسبيًّا. ومن الناحية الأخرى، في العصور أو الثقافات التي لا تكون فيها معايير الحياة الطيبة واضحة

جدًّا أو في غمرة خلاف أو تنقيح، كما هو الحال في الغرب الحديث غالبًا، تكون هناك نظريًّا مرة أخرى، درجة منخفضة نسبيًّا من التكامل السردي، مع ذاكرة سيرة ذاتية تنبثق، بدَورها بلا جدال، أكثر التباسًا، ومتعددة المعاني بشكل أكبر. ولتجنُّب إساءة الفهم، ينبغي ملاحظة أننا في الحديث عن «درجة منخفضة» من التكامل السردي، ليست لدينا نية بحال من الأحوال لتقديم حكم خلقي على الحيوات التي نشير إليها، وكأن هناك معايير مطلقة نقيسها عليها لنعرف أنها «أدنى» أو «أعظم» بطريقة ما. نريد أن نبرهن بدلًا من ذلك على أن بنى هُوية السيرة الذاتية تسعى دائمًا إلى شكل ما من التكامل السردي، لا يمكنها، إذا جاز التعبير، أن تعمل من دونه، مهما يكُن اختلاف «تماسك حياكة» نسيجها السردي. ونطور هذه الفكرة بعد قليل.

تأتي مقولتنا الثالثة من الاثنتين السابقتين. إن سرديات السيرة الذاتية — نصوص السيرة الذاتية، منطوقة أو مكتوبة — أدوات مفيدة ليس لاستكشاف البُعد الخلقي لبناء الهوية فقط لكن أيضًا لاستكشاف النسيج الخلقي للعوالم الاجتماعية التي تظهر فيها. وبهذا الشكل، تسمح لنا دراسة السير الذاتية بفهم أفضل للجدل، الذي ذكرناه من قبل، بين أفكار الحياة الطيبة والحقائق التاريخية والثقافية المحددة التي تنشأ فيها هذه الأفكار. في هذا الإطار التاريخي والثقافي، نركز بشكل خاص على سمات Geisteschichte، تاريخ الأفكار، لأن من الواضح أن ما يكوِّن التكامل السردي لحياة فردية مجسد دائمًا في شبكة من المعتقدات والالتزامات الخلقية التي يتم التعبير عنها في الآراء الفلسفية والدينية والسياسية والخلقية في العصر موضع التساؤل.

(١) التاريخية

ربما يفيد سياق تاريخي ما في بلورة هذه المقولات. كما أكَّد دارسون متنوعون، إن فكرة أن كائنًا بشريًّا له هُوية فردية خاصة ومميزة، تاريخًا وسيكولوجيا شخصيين واضحين — وقد وصف ميشيل فوكو (١٩٧٣م) هذه الفكرة بأنها «معرفة الإنسان» الحديث — محدودة في زمن تاريخي وفضاء ثقافي. في ملاحظة شهيرة (ومثيرة للجدل تمامًا) في نهاية «نظام الأشياء» (١٩٧٣م)، توقع فوكو «موت الإنسان» تاريخيًّا، ويعني بذلك نهاية المفهوم الغربي لموضوع فرد مستقل وأساسي. وبالمثل، أثيرت مناقشات حول أن الجنس اللغوي والسيكولوجي للسيرة الذاتية ظاهرة محدودة تمامًا. يلاحظ جورج جسدورف Gusdorf (١٩٨٠م)، على سبيل المثال، في مقاله المؤثر عن «شروط السيرة

الذاتية وحدودها» أن السيرة الذاتية «لم تكُن موجودة دائمًا، ولا توجد في كل مكان. (...) لم تؤكد وجودها إلا في القرون الأخيرة وعلى جزء صغير فقط من خريطة العالم. (...) خلال معظم تاريخ الإنسان»، ويواصل جسدروف ليشرح: «لا يضع الفردُ نفسَه في مواجهة الآخرين كلهم؛ لا يشعر أنه يوجد خارج الآخرين، ويبقى أنه ضدهم بشكل أقل، لكنه مع الآخرين بشكل كبير جدًّا في وجود مترابط يؤكد إيقاعاته في كل مكان في المجتمع» (ص٢٨-٢٩). بالإضافة إلى ذلك، يميل هذا الفرد الذي يتحدث عنه جسدروف إلى الانخراط في وعي أسطوري لثقافة شفهية سائدة، وفهم حياته من خلال عدسة الأشكال المتكررة والأزلية وليس بشكل تاريخي. إن مفهوم الوعي التاريخي مهم في هذا السياق لأنه يتضمَّن فكرة نظام للأحداث لا رجعة فيه، بما في ذلك تلك الأحداث التي تُصنَع منها حياة المرء. بينما الفكرة الأسطورية هي بالأساس ظاهرة ثقافات من دون تواصل كتابي وسجلات، فإن الفكرة التاريخية، مثل التاريخ نفسه، مرتبطة بوجود الكتابة. السجلات التاريخية المكتوبة تجعل من الممكن التفكير ليس فقط في الزمن لكن أيضًا في الحياة نفسها في تتابعها الزمني: إن ما يحدث بين ميلاد شخص وموته يصبح مرئيًّا بوصفه انسيابًا خطيًّا للأحداث، يمتد بطول «قوس الزمن». وهكذا يصبح ما يمكن أن يُسمَّى «عمر المرء» جزءًا، وإن يكُن جزءًا خاصًّا جدًّا، من عمر العالم (Blumenberg 1986). ومن ثَم يرتبط ظهور فكرة شخص له تاريخ أيضًا ارتباطًا وثيقًا بظهور الوعي التاريخي، وبأن تاريخ حياته جزء من عملية تاريخية أكبر. بتعبير آخر، نحن أنفسنا كيانات تعيش في تاريخ (Freeman 1998). لنتحدث عن هذا المفهوم البارز لحياة الإنسان بوصفه عملية متتابعة زمنيًّا متعلقة بالتاريخية. ويمكن اعتبار السيرة الذاتية، بهذا المعنى، جنسًا تاريخيًّا، وهوية السيرة الذاتية، بدورها، جشتالت اجتماعيًّا سيكولوجيًّا مندمجًا في حركة تاريخية لا رجعة فيها.

يتجلَّى ما يعنيه هذا إذا تأملنا، في المقابل، اليونان القديمة. رغم وصف الإغريق القدماء — غالبًا — بأنهم أصل الثقافة الغربية، لم يعرفوا فكرة الفرد الذي يحتاج إلى أن يطور نسخة متسقة لحياته. يخلو أدب الإغريق القدماء، رغم ثرائه وتنوعه، من جنس أدبي خاص بالسيرة الذاتية، يركز على ذات الفرد بوصفها مركز معنى حياته. بدلًا من حكي سرديات لأحداث وأفكار ونوايا وهي شخصية وخاصة جدًّا، كان الاهتمام الرئيسي للفرد الاندماج فيما كان يعتبر الجماعة الطبيعية للثقافة الإغريقية. يمكن للفرد الإغريقي فقط وهو منصهر بتجانس مع هذه الجماعة وتوليفها في نظام الأساطير أن يفكر في وجوده. بدلًا من التأكيد على «ظهور» لعقل فردي أو شخصية فردية، غُرِس فهم الإغريق

للذات بعمق في كل ثقافي، في سياق للوجود مُعطًى بشكل اجتماعي وطبيعي (Vernant 1995). ومن المهم تمامًا أن هذا يصدق تمامًا على الرؤية الإغريقية للفرد العظيم، البطل، وإنْ كان مسار حياته مرسومًا بشكل كامل تقريبًا بالقوة الصارمة للقدر. وبالتالي، لا نجد جنسًا مميزًا للسيرة الذاتية ولا نجد موضعًا استطراديًّا خاصًّا أو حدثًا اعتقد إغريقي أن من المناسب أن يسجِّل ذكرياته الخاصة عنه، أو يحكي قصة حياة — باستثناء مواقف فريدة «لكشف الذات» من قبيل سرديات مروية بضمير المتكلم وموجهة للغرباء (في جنس أدبي وحيد، القصة الشهوانية الإغريقية) وفي محكمة، حين يتهم بجريمة (Most 1989).

إن السيرة الذاتية للفرد — وربما ذاكرة السيرة الذاتية — بمعنى مميز، كما هو الحال بالنسبة للهوية المستقلة التي تعرِّف الذات كما فُهِمتْ، على سبيل المثال، في بحث هاملت وفاوست عن معرفة الذات، غير واردة في الفكر الإغريقي القديم وخلال معظم تاريخ الإنسان. هذا البحث، كما انعكس وتشكل بشكل إيجابي من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر في الفلسفة والأدب الأوروبيين، يجب رؤيته على خلفية نسيج آخر جديد ظهر مع العالم الحديث: مقولات الذات مقابل مقولات المجتمع والقانون المعياري (Watt 1996). ثمة شرط جوهري لاحتمالية السيرة الذاتية والتأمل الذاتي في السيرة الذاتية في هذا النسيج الثقافي التاريخي، وهو التوافق مع التحول من إطار أسطوري بالأساس للزمن إلى مجال التاريخ. بمجرد أن تشكلت فكرة الزمن التاريخي، يصير زمن حياة جشتالت تاريخيًّا، سياقًا له معنى يتعلق بالأحداث مع عمق دياكروني.[٢]

وهنا تفيد أعمال مؤرخ الفكر كارل فينتروب Weintraub بشكل خاص. يرى فينتروب في مقال بعنوان «السيرة الذاتية والوعي التاريخي» (١٩٧٥م)، بشكل لا يختلف عن جسدروف، أن «جنس السيرة الذاتية تَبنَّى بُعدَه التام وثراءه حين اكتسب الإنسان الغربي فهمًا تاريخيًّا لوجوده (ص٨٢٢) — أي حين بدأ الناس يرون آثار حيواتهم ورواياتها وسيلة مناسبة وضرورية لتحقيق مقياس لفهم الذات. هنا إدراك بأن الأحداث غير قابلة للتكرار (حتى لو تكررت الأنماط والنظم التاريخية)، والحاضر مختلف عن الماضي (حتى لو كان استمرارًا له)، والزمن نفسه يتميز بتغير دائم (حتى لو بدا مستمرًّا). ولذلك، توجد «دلالات» مختلفة «للزمن» — أي الإطار التاريخي للمعاني اللغوية الذي يتشابك فيه تفكيرنا وتخيُّلنا بشكل يتعذر فصله (Roselleck 1985).

[٢] دياكروني diachronic: ما يهتم بالظواهر، خاصة ظواهر اللغة، وهي تتغير عبر الزمن. (المترجم)

لنحكي قصة طويلة باختصار، تظهر في فترة معينة في التاريخ الأوروبي المبكر، في تزامن مع تآكُل التفكير الأسطوري وطريقة للحياة يغلب عليها الطابع المؤسسي، «الشخصية التاريخية»، أي كينونة — ذات في زمن — تجد في تاريخها الفريد وسيلة لفهم الوجود والتوافق معه (Taylor 1989). في هذه الفترة بالتحديد نبدأ رؤية السيرة الذاتية أداةً لتتبع مسار حياة، تعطينا، بالسرد، معنًى. وهكذا تظهر التاريخية، وذاكرة السيرة الذاتية، وهوية السرد بوصفها شكلًا استطراديًّا متشابكًا (Freeman 1993). تعمل فكرة الجوهر بشكل جيد للقبض على أساسياته.

(٢) المسئولية

ثمَّة سمة أخرى لظهور السيرة الذاتية، وتأمل السيرة الذاتية، ينبغي أن تتوافق مع فكرة المسئولية. كما لوحظ، كانت محاسبة شخص على أفعاله في محكمة من الحالات القليلة في الثقافة الإغريقية التي يتوقَّع أن يحث فيها الفرد على أن يحكي سردًا بضمير المتكلم عن أحداث حياتية متعلقة بالأمر. لكن المسيحية، في الزمن الذي كتب فيه أوجستين كتابه «اعترافات» (١٩٨٠م؛ الطبعة الأصلية ٣٩٧) يعتقد عادة أنها تميز بداية تأمل السيرة الذاتية كما عرفناها. تجلب المسيحية معها مفهومَ أنَّ على كل شخص أن يردَّ، أمام الرب، عما يتعلق بحياته، وتعمل حقيقة الاعتراف نفسه على تضخيم عملية الفحص الذاتي للفرد وتعميقها (Gurewich 1995). تتطلب السيرة الذاتية، بدَورها، من أصولها الأوجستية الأكثر تأثيرًا إلى شكلها الحديث، أن يقيِّم المرء ماضيه، ويفهمه بوصفه شيئًا يمكن تثمينه وتقييمه وتقديره في ضوء نموذج معياري للحياة. وهكذا يتطلَّب بناء الذات في السيرة الذاتية تباينًا ذاتيًّا؛ إنها «قراءة ثانية» للخبرة توجهها حاجة المرء إلى أن يواجه نفسه «بصدق» ويعترف بالمناطق المضطربة في تاريخه. وهي، على هذا النحو، الطريقة التي نفهم بها حيواتنا التي انقضت لنواجه الحيوات المحتملة التي نتصورها.

أوضح كُتَّاب في العصر الحديث مثل بروست في تفاصيل معقَّدة ما يعنيه أن نحيا مرة أخرى لحظات مهمة في ماضينا. في لحظات التذكُّر — الذي يحدث في الحاضر— يُستدعَى واقع «أحداث الماضي» بثراء وعمق، وكان المستحيل معرفتها وتقييمها حين مرَّت بنا «أصلًا». يشير مؤلفون متنوعون (على سبيل المثال، Rorty 1979) إلى رواية بروست «البحث عن الزمن الضائع» (١٩١٩م) بوصفها مثالًا مقترحًا لتوضيح أنَّ السرد لا يصف فقط حياة الفرد، بل «يبتكرها». وكما أشار ويدرشوفن Widdershoven (١٩٩٣م)،

يمس بروست جوهر العلاقة بين الخبرة والقصة حين يصف زيارة إلى المسرح، وبرما تمثل دور «فيدرا». يحكي لنا الراوي كيف أنه يحاول أن يحفظ كل لفظ وتعبير وإيماءة لبرما، ليتذكر فيما بعد الخبرة كاملةً. لكن جهوده المركزة للقبض على الماضي وتذكره جعله يشاهد ويصغي بصعوبة. فقط حين يبدأ تصفيق الجمهور يشعر بالإعجاب؛ وبعد ذلك بكثير، وهو يقرأ تقريرًا عن الأداء في الصحيفة، يقتنع حقًّا بخصائصه. يصف راوي بروست كيف «تنصهر» في هذه اللحظة قصة الصحيفة مع خبرته الخاصة — أو مع ما يعتقد، بإدراك متأخر، أنها خبرته — وهكذا يزيد إعجابه وبهجته. لكنَّ هناك إدراكًا بأنَّ هذه المشاعر ربما تبدو مضللة لأن الخبرة «الأصلية» لم تكن تقريبًا إيجابية كما كان حكمه بعد قراءة النقاد، يعترف الراوي بأنه ليست هناك طريقة للهروب من هذا التشابك: تتأثر خبرتنا دائمًا بخبرة الآخرين، وتتضافر قصصنا دائمًا مع قصص الآخرين. تذكُّرنا لأشياء الماضي ضئيل القيمة ما دامت لا «ترتبط ب»، كما يكتب ويدرشوفن — أو «تنصهر مع»، كما يقول بروست — سرد. يواصل ويدرشوفن ليعلن أنَّ هذا لا ينطبق فقط على الخبرات غير المهمة نسبيًّا، مثل الذهاب إلى المسرح، لكن على الخبرات التي يفترض أنها تشكل هُويتنا السردية: «ندرك فقط أهمية هذه الخبرات بحكي قصص عنها وصهرها مع قصص أخرى» (١٩٩٣م، ص٧).

بوضوح، ما قبض عليه بروست يمتدُّ بشكل مهم إلى ما وراء عالم الأدب. إنها ظاهرة مشتركة، وجوهرية بشكل خاص لعملية السيرة الذاتية. يكتب جسدروف (١٩٨٠م): «في اللحظة الفورية يطوقني غضب الأشياء عادة بأكثر مما أستطيع أن أراه في مجموعه. تمنحني الذاكرة نقلة معينة وتسمح لي بأن أتأمل كل مداخل الموضوع ومخارجه، سياقه في الزمان والمكان» (ص٣٨). تسير ذاكرة السيرة الذاتية والتقييم التفسيري، بالطبع، معًا. ومثل جسدروف، لاحظ كثير من المؤلفين الذين استكشفوا ذاكرة السيرة الذاتية أنه لا يوجد كاتب سيرة ذاتية انشغل في سعي موضوعي تمامًا ونزيه. بصرف النظر عن الاهتمام الخاص والبؤرة، تكون نتيجة عملية السيرة الذاتية عملًا يتعلق بانتقاء وتبرير شخصيين، وفقًا له للفرصة المتاحة للمرء لكي «يسترد» ما قد يكون فُقِد أثناء السنوات المنقضية. وبهذا المعنى، يستنتج جسدروف: «مهمة السيرة الذاتية في المقام الأول مهمة الخلاص الشخصي». إنها مهمة «إعادة تجميع العناصر المتناثرة لمصير يبدو ... أنه كان جديرًا بعناء المعيشة» (ص٣٩). وهكذا ليست الغاية النهائية لهذه العملية نوعًا من التمثيل الحقيقي لحياة انقضت؛ لا يمكن أن يكون هناك مثل هذه الإعادة للعرض. وكما

أشار جيروم برنر (١٩٩٣م)، إن الفكرة الرائجة عن أن هناك شيئًا من قبيل سيرة ذاتية حقيقية، أو صحيحة أو حتى صادقة بشكل فريد، فكرة مضلِّلة. إنها لا تقبض على جوهر عملية السيرة الذاتية ببساطة لأن هدف هذه العملية ليس الإعلان عن حقيقة منطقية أو افتراضية. لو كانت هناك قصة حياة عن الحقيقة فهي عن الحقيقة السردية، كما يرى برنر.

لكن الحقيقة السردية ليست الكلمة الأخيرة. رغم أنها مفهوم قد يساعدنا في التغلب على بعض نقاط ضعف المفهوم الميتافيزيقي التقليدي للحقيقة، إلا أنه يثير عددًا من الأسئلة الجديدة. على سبيل المثال، ما الطبيعة الحقيقية لخاصية سرد حقيقة الحياة؟ وما الخاصية الحقيقية لقصة حياة؟ نقترح — على الأقل — معنى للحقيقة السردية، في سياق مناقشتنا، يمكن أن يخضع بشكل كافٍ لمعيار التماسك، أو بشكل أكثر ملاءمة، لوعي متماسك. تمثل الحقيقة السردية، من هذا المنظور، سمة من التبرير الخلقي الجوهري المرتبط بمفهوم التكامل السردي. يبرهن برنر (١٩٩٦م) بشكل مقنع على أن الحقيقة السردية نتيجة مشتركة لطرق خاصة في صناعة المعنى، مرنة جدًّا فيما يتعلق بإمكانية التحقق منها، شروط الحقيقة، أو التبريرات المنطقية. لفحص النسيج السردي لذكريات السيرة الذاتية، علينا إذَن أن نستخدم معايير مناسبة أكثر للتماسك، من قبيل الاحتمال، والحيوية، والاستساغة السردية، والتكامل السردي. كما نرى، في تحقيق الخاصيتين المزدوجتين للتماسك السردي والاستساغة الاستطرادية، يتجاوز مفهوم التكامل السردي منظور السرد. وبؤرته هي الانسجام المتأصل في عيش حياة وسردها.

ينبغي التأكيد على أن السير الذاتية، بخلاف الأشكال الأخرى من الكتابة الذاتية (المذكرات، واليوميات، والرسائل ... إلخ) تُكتَب دائمًا في الحاضر، ناظرة إلى الخلف — وإلى الأمام — وجمهور معين ومميز بشكل ما في الذهن. ويعرف دائمًا راوي السيرة الذاتية نتيجة قصته. ونرى هذا عمليًّا في الحقيقة البسيطة، بالغة الأهمية، بأن سرديات السيرة الذاتية تضفي معاني على أحداث لم تمتلكها وما كان من الممكن أن تمتلكها وقت حدوثها. يشير وينتروب Weintraub (١٩٧٥م)، معبرًا عن خصائص محددة أخرى لتفسير السيرة الذاتية، إلى ما يحدث بمجرد أن يكتسب مؤلف السيرة الذاتية نقطة امتياز النظر بأثر رجعي إلى الحياة أو إلى جزء ما منها: بشكل يتعذر تجنبه، «يفرض على الماضي نظام الحاضر. الحقيقة التي كانت تتشكَّل ذات يوم يمكن أن تُرى الآن مع الحقيقة التي تتشكَّل نتيجة لها. بهذه الإضافة للحقيقة المكتملة، تكتسب الحقيقة التي تتشكل معنى

لم تمتلكه من قبل. معنى الماضي جلي وذو معنًى في الفهم الحالي؛ وهو كذلك مع كل فهم تاريخي» (ص٨٢٦). طرح جسدروف (١٩٨٠م) فكرة وينتروب «الإضافة للحقيقة المكتملة» بوصفها «افتراضًا لمعنى ... يُملِي اختيار الحقائق التي يجب حفظها والتفاصيل التي يجب كشفها أو نبذها طبقًا لضرورات الوضوح المتصور سلفًا» (ص٤٢).

يرتبط ما يعنيه وينتروب بـ «نظام الحاضر»، وما يعنيه جسدروف بـ «الوضوح المتصور»، بمفهومنا عن التكامل السردي. في القضية، في كل حالة، نظام للبناء تمتد جذوره هنا والآن في عملية السيرة الذاتية. وهذا النظام لا يعكس فقط النظام الوقتي المتأصل في عملية السرد؛ إنه يوحي أيضًا بأن «افتراض» معاني حياة لا يحدث ويكون له معنًى إلا في الحاضر، أي الحاضر الذي تُعاش فيه هذه الحياة ويصبح فيها الماضي موضوعًا للبناء (أو إعادة البناء). وبتعبير مختلف، إن افتراضَ معنًى للماضي وظيفة سيكولوجية وخلقية هنا والآن، لمجموعة حاضرة لا يسعى فيها مؤلف السيرة الذاتية إلى اكتساب القبول فقط لماضيه، بل لحاضر حياته ومستقبلها (Brockmeier 1997). مرة أخرى، إذَن، تتمثل أهمية فكرة المسئولية في تقديم مبرِّر تفسيري — أو حتى اعتذار — عن حياة المرء. وبالإضافة إلى ذلك، يتكامل البُعد الخلقي لهذه العملية، اعتمادها على توجه معياري يقدم المعايير الأساسية للمسئولية، مع تصميم الهُوية.

ما عرضناه حتى الآن، إذَن، فكرة أن هُويَّة السيرة الذاتية، وهي تتطور في عملية السيرة الذاتية، تظهر متوافقة مع ظروف اجتماعية وتاريخية واستطرادية خاصة بأهمية الفرد وأيضًا أهمية المحاسبة على حياة عاشها المرء بالتوافق مع نظام ثقافي ممتد للقيم الذوقية والخلقية. يظهر التكامل السردي للذات في هذا التفاعل؛ أي إن البُعد الذوقي جزء من قسم العملية التي يتشكَّل بها التاريخ المسرود بوصفه موضوعًا لاهتمام وتقييم تفسيري. تتوقف كيفية تقييم الذات على المفاهيم المنتشرة عن الحياة الطيبة. ونستكشف الآن هذه القضية ببعض التفصيل.

(٣) فهم السيرة الذاتية و«تقييم» الذات

لِبنَى الفَهم الحالي، الملازمة لبيئة اجتماعية وثقافية، تأثير مهم على الطبيعة الخاصة لكل من الفهم التاريخي وعملية التذكُّر في السيرة الذاتية. نرى هذا بوضوح في حالة الأطر التطورية التي تسعى لمحاسبة منهجية لشكل الماضي الشخصي. نرى، على سبيل المثال، متبعين وينتروب (١٩٧٥م) في الخطوط العريضة مرة أخرى، أنه كلما تناولت العمليات

«الطبيعية» أو «التطورية» الأطر التطورية الأكثر ملاءمة، ازداد تميز الحياة نفسها بمفهوم التفتح العضوي؛ وكأن هناك شيئًا حاضرًا منذ البداية، يتكشف تدريجيًّا ببرنامج ضروري مُعَد سلفًا، أو مصير، أو قدر، أو منطق غائي متأصل. كما يعبر وينتروب: «تصبح إمكانية محددة حقيقة» (١٩٧٥م، ص٨٣٠).

لعبت فكرة غائية التطور، مثل انبثاق الحقيقة من الإمكانية — وهي فكرة يمكن، مرة أخرى، إرجاعها إلى أرسطو — لعبت دورًا مهمًّا في تاريخ الفكر الغربي، بما في ذلك تاريخ التفكير في السيرة الذاتية. حين نرى أن تطور الإنسان عملية طبيعية، تسعى بالأساس إلى تحقيق هدف محدد سلفًا، يمكن إذَن أن نرى أي تاريخ لحياة معينة طبقًا للدرجة التي يتحقق بها هذا الهدف المثالي، هذه الغاية، فعليًّا: وهكذا تصبح قيمة الحياة مسألة «أكثر» أو «أقل». لكن هناك نتيجة أخرى أكثر أهمية لهذه النظرة الغائية، تتوافق مع ما قد يسمَّى «إقصاء الشاذ». ويعتبر دخول الحوادث وما شابه في حياة معينة — الأحداث العشوائية، الانحرافات — من هذا المنظور، مسائل ثانوية عمومًا، مجرد انحرافات عن منطق متأصل مُعد سلفًا.

ما معنى أن تصبح هذه الفكرة منطقًا أساسيًّا لتحقيق التكامل السردي؟ ربما يكون من المفيد تناول هذه المسألة باستكشاف تاريخ حياتين. وهما نموذجيتان جدًّا من أكثر من ناحية. ذكرنا واحدة بالفعل، حكاية أوجستين عن ذكرياته في السيرة الذاتية كما وجدت في كتابه «اعترافات» (١٩٨٠م). إنها نوع بدائي لهذا الجنس الأدبي، مؤسس على الاقتناع بأن قدر الإنسان — والاعتراف بهذا القدَر — محدَّد من البداية إلى النهاية، من تدبير الرب. ويشير المثال الثاني إلى صورة حديثة — أو لنقل حداثية — لأكاديمي من القرن العشرين: حكايات السيرة الذاتية لعالم النفس والفيلسوف السويسري جان بياجيه. تبدو هذه الحكايات نتيجة لقناعة بمنطق متفتح يؤسس تطور الحياة والتفكير، وبمعنى ما، حتى عملية تأمل السيرة الذاتية نفسها. لاحظ وينتروب (١٩٧٥م) أن حيوات الفلاسفة والدارسين الآخرين تُكتب غالبًا بطريقة تعرض «اتساقًا شكليًّا في النمط الأساسي للحياة المتوقعة من مفهوم جوهري لطبيعة كشف الحياة نفسها مع قوة دافعة للتماسك المنطقي» (ص٨٣٠). رغم فاصل زمني لأكثر من ١٥٠٠ سنة من التاريخ الفكري يمكن اعتبار أوجستين وبياجيه حالتين جيدتين لتوضيح فكرة أن طبيعة تفتح الحياة نفسها و«القوة الدافعة للتماسك المنطقي»، سواء كان تماسك التدبير الإلهي أو التفكير العلمي الحديث.

تمثل «اعترافات» أوجستين نموذجًا كلاسيكيًّا، إن لم تكُن النموذج الكلاسيكي، للفهم الغائي للذات. مرة أخرى، في العصر الحديث فقط لم تعتبر «الاعترافات» مجرد قصة عن حياة قديس، بل «نموذجًا لتصور الذات في بنية أدبية بأثر رجعي» (Frecero 1986, p. 17). تقترح حكاية أوجستين هوية للسيرة الذاتية تحددها قوة مطوقة تمامًا ومحدِّدة تمامًا. هذه القوة كلية الوجود حتى لو لم تُعرَف بهذا الشكل، كما كانت الحال في بداية حياة أوجستين. يمكن أن نرى في «الاعترافات» منطقًا مختلفًا تمامًا ومؤثرًا، ونرى غاية مختلفة تمامًا. يصرح أوجستين (١٩٨٠م، ص٣٩) للرب: «كنتُ أعمى عن دوامة المهانة التي هَويت إليها بعيدًا عن مرأى عينيك، كنتُ قلقًا ومشتتًا، أتعثر في البحر الحارق ... ولم تنطق بكلمة ... كنت صامتًا حينذاك، وواصلت طريقي، مبتعدًا ومبتعدًا عنك، مزهوًّا في كربي ومتوترًا في تعبي، ناثرًا المزيد والمزيد من الحبوب ولم أجنِ سوى الأسى» (ص٣٤). كل هذا، بالطبع، يراه أوجستين واضحًا بأثر رجعي، بعد هدايته. وهكذا يغمر العار والوضاعة ذكرياته لكن أيضًا بامتنان عميق؛ لأن ما أدركه في النهاية كان أن تدبير الرب، حتى في غمرة الصمت، مسئولة عن منعه من السير في تلك المسارات المحتملة في الحياة التي كان يمكن أن تتوَّج بنهايات مسدودة. النقطة الأساسية هنا، على أية حال، أن أوجستين بالتذكر، بالنظر إلى الخلف ورؤية مسار حياته بشكل جديد، يزعم أنه أدرك المنطق في ذلك الأمر، «الضرورة الباطنية» حيث يقاوم شابٌّ مشاكسٌ فاسقٌ أيَّ تلميح بشأن إمكانية تنظيم حياته، ولا يحاول أن يتحرك في الاتجاه الصحيح أبدًا.

نرى في حكاية أوجستين، إذن، مثالًا نموذجيًّا عن قصة التجلي، وعلى مستوى الذاكرة، مثالًا كلاسيكيًّا لطريقة خاصة تمامًا للفهم التاريخي، فيها تُمنَح الأحداث والحوادث المتنوعة التي مرَّت في طريقه ما أشار إليه وينتروب بالأهمية «المحفزة»: لا تصبح هذه الأحداث والحوادث مهمة في ذاتها، ولكن في حقيقة أنها تدفعه في الاتجاه الذي ينبغي أن يتحرك فيه — أي الاتجاه الذي يمليه المنطق عمليًّا، ويملي هذا المنطق نفسه رؤية لتطور إنساني مثالي فعَّال في عالمه الاجتماعي. إن سرد أوجستين دليل لمفهوم مميز للحياة الطيبة، مفهوم يرتبط بإدراك الوجود المقدس للرب في كل الأشياء كبيرة وصغيرة. وهو أيضًا بمثابة وظيفة نموذجية وإرشادية، تقدم طريقة لتوجيه الأرواح الأخرى الضالة التي تبحث عن الخلاص.

لكن الأكثر أهمية، بالنسبة لنا هنا، هو التكامل الباطني لسرد أوجستين وصرامة «نسيج» ذاكرته، كما عبَّرنا من قبل. بالطبع، لأسباب واضحة تمامًا، حين يصبح المرء قديسًا، وينظر إلى حياته التي خلَّفها وراءه، يحتمل أن تكون هناك درجة عالية من

القناعة واليقين بشأن معنى الماضي. إن هذا النص لم يكتب فقط بوصفه اعترافًا، أو مذكرات، أو تبريرًا ذاتيًّا أو اعتذارًا — الأغراض الثلاثة التي تميز، في رأي هارت Hart (١٩٦٩-١٩٧٠م)، أعمال السيرة الذاتية — بل كتب أيضًا لإقناع القرَّاء بأن هذا الطريق، طريق أوجستين، أفضل الطرق. حين نفهم أن الرب هو المحرك الأول، لا توجد مساحة كبيرة للشك في حدوث الأشياء بالطريقة التي حدثت بها — على الأقل في النسخة الأوجستية لما يُفترَض أن تكون عليه حياةُ إنسانٍ. علينا أن نضع في الاعتبار أن أوجستين أحد أوائل المفكرين المنهجيين الذين أخلصوا لمهمة فحص حالة الإنسان في ضوء المسيحية. وقد حاول رجال اللاهوت فيما بعدُ — البروتستانت خاصة — تلطيف النتائج الحتمية لرؤية العالم والذات كما طورها آباء الكنيسة. النقطة الأساسية، على أية حال، أن ما يمكن تسميته الفضاء الخلقي للتفسير الذاتي، وبالتالي فضاء ذاكرة السيرة الذاتية نفسها، يبقى محدَّدًا جدًّا هنا، في توافق مع وسط اجتماعي وتاريخي وخلقي فيه درجة عالية من الإجماع بشأن الحياة الطيبة.

كما اقترحنا بالفعل، إن فكرة الحياة بوصفها برنامجًا للتجلي، مثل انبثاق الحقيقة من الإمكانية، ليس بحال من الأحوال محدودًا بإدراك عناية الرب. نتحول الآن إلى السير الذاتية لبياجيه، لنجد إلى حدٍّ بعيد المبدأ نفسه فعالًا، رغم أن الإيمان هنا في القدرة المطلقة للرب حل محله الإيمان بالصلاحية المطلقة للقوانين الطبيعية، وبالتالي للعلم. مرة أخرى، تتطوَّر الحياة طبقًا لبرنامج معين؛ يتجلَّى التفكير، والعقل ذاته في الحقيقة، بدورهما، بوصفهما بنًى ذاتية منطقية تتميز بتماسك منطقي مطرد. كتب بياجيه، في مسار حياته الطويلة، عدَّة سِيَر ذاتية. تختلف بدرجة لافتة؛ في كل منها، يقدم نفسه بطرق مختلفة، في مشاهِد مختلفة، من وجهات نظر مختلفة. بمعنى أن كل سردية تقدم حياة مختلفة. يوضح جاك فونشي (في هذا المجلد)، في مقارنته لهذه الحيوات المتنوعة وقصص الحياة، أنَّ السير الذاتية لبياجيه، بقدر تميزها، تقوم بوظيفة واحدة أولًا وقبل كل شيء: وهي تقديم الذات، تقديم الذات للآخرين. ولا نندهش حين يختلف التقديم طبقًا للجمهور المستهدف الذي تُنظَّم له حبكة حياته ويعاد تنظيمها. على سبيل المثال، في السيرة الذاتية المبكرة لبياجيه، «بحث Recherche»، وقد كتبها في العشرين من عمره، نقرأ رواية تعليمية لميتافيزيقي ما بعد البرجوسنية تصور ظهور شخصية في لحظة أزمة مراهقة خطيرة، أزمة الهوية. في مدخله لكتاب «تاريخ علم النفس في السيرة الذاتية»، نتتبع القصة المباشرة لحياة عالِم. وفي السيرة الذاتية التي ضمها بياجيه في كتابه «الحكمة وأوهام الفلسفة»،

يحكي قصة فيلسوف تحرر من الوهم وتحول إلى التخصص في علم النفس نتيجة لقصور الفلسفة وغرور الفلاسفة.

يكتب فونشي أن بياجيه يغير القبعات طبقًا لوظيفة سرده. وطبقًا لهذا، تتغير طريقة وضع الممثلين الآخرين: الزملاء، والمنافسين، والدارسين، والخصوم؛ تصبح الشخصيات الثانوية في حياةٍ أبطالًا في أخرى. بالنسبة لفونشي، يبدو المنطق السردي لهذه السير الذاتية وظيفة للتفاعلات بين «ممثل»، و«مشهد»، و«حبكة» في علاقاتها بالجمهور. مثل أوجستين، يريد بياجيه أن يقنِّع قراءه؛ يريد أن يقنعهم بنظريته وبتماسك هذه الحياة كما عاشها في ضوء نظريته. تتمثل الرسالة الشاملة للنظرية والحياة في فكرة بياجيه عن نظرية المعرفة، تفسيره لعقل يمثل التطور فيه العامل التفسيري الأساسي. بينما بدأ بياجيه توضيح أن الأهمية المعرفية المحورية لهذا العامل تنبعث من وظيفته الجوهرية في الارتقاء والتطور البيولوجي — وهو اكتشاف زعم أنه توصل إليه وهو شابٌّ صغير جدًّا — ونعلم من تحليل فونشي أن فكرة بياجيه عن التطور تتأصل في المقام الأول في نظرته إلى تطوره الخاص في مراهقته وشبابه. وهكذا يكون النسيج الأساسي لنظرية بياجيه عن التطور نظريته عن السيرة الذاتية، مفهومه الفعال في حياته الخاصة. تُدفَع هذه النظرية نفسها، طبقًا لرأي فونشي، بقوة أكبر: ذعر بياجيه طوال الحياة من أن يجنَّ، خوف رجل يتمتع بخيال جريء وأفكار جامحة من أن يصبح منطويًّا ومجنونًا، ومن ثم كان عليه أن يبقي فنتازياته التأملية تحت السيطرة من خلال بنية فكرية قوية.

إن فكرة الحياة وهي تتجلى، كما فحصناها أولًا في سرد السيرة الذاتية عند أوجستين والآن في شكلها عند بياجيه، تبدو في ضوء آخر. في تقديم مفهوم تطور ذكاء الإنسان من خلال سرد تطوره الفكري والخلقي، يمكن للمنظِّر أن يدعي أحقية في منزلة خاصة جدًّا بإبداع إطار تصوري يحقق متطلبات النظرية والحياة. ويبقى هناك، بالطبع، بُعْدٌ آخر لهذا الإطار التصوري يضيف إلى جاذبيته: تندمج الحياة وصحتها المفترضة فيما يسميه فونشي، وبيير بورديو Bourdieu، «بلاغة المعيار العلمي». حين يصاغ معنى الحياة الطيبة طبقًا لنماذج مميزة للذات المثالية مع منطق مميز لحقيقتها — وليكن بالقوة المتأصلة للعناية الإلهية أو العقلانية — تعتبر ذاكرة السيرة الذاتية عمومًا مصدرًا جديرًا بالثقة وغير ملتبس نسبيًّا لمعلومات عن الماضي. بشكل خاص في أعمال مثل أعمال أوجستين، حيث تسقط المعايير التي يضرب بها المثل من عيوننا، تظهر الذاكرة غالبًا بوضوح مشع وجديد من خلال نقطة تحول محوري، مقدمة بصيرة «فريدة» أو «أكثر عمقًا». كما يلاحظ برنر (في هذا المجلد)، نقط التحول المغيرة للحياة بهذا الشكل عناصر مجازية

تحتل موقعها في معظم قصص الحياة. وكما نرى في السير الذاتية المتنوعة لبياجيه، حيث تتغير باختلاف الجمهور الذي تخاطبه، وبالتالي، باختلاف الحبكات التي تُعطَى حولها هذه الحيوات شكلًا ومعنًى. لكنَّ هناك أيضًا شيئًا فريدًا بشأن نقطة التحول الرئيسي في «اعترافات» أوجستين، أعني، تعتبر هنا، للمرة الأولى في التاريخ، وظيفة الذاكرة نفسها ذات أهمية حيوية في تصميم الهوية. في الفصل الشهير عن الذاكرة في «الاعترافات»، يكيل المديح للذاكرة، معترفًا بطريقة بالغة البراعة بتعقيداتها الكثيرة، لكن متعجبًا منها طوال الوقت. ضمن العجائب الكثيرة للذاكرة، ربما هناك واحدة تبدو الأكبر: أي شيء وكل شيء قد نتذكره، من أبسط الأفكار إلى أعمق المدارك الخلقية التي نوجه بها حيواتنا، موجودة قبل تجسدها فينا. وتتمثل المهمة في العثور عليها.

(٤) آفاق الحداثة وما بعد الحداثة

إنَّ مثالَي أوجستين وبياجيه، رغم اختلافهما الجوهري في أوجه كثيرة، يمثلان نسخًا قوية للتكامل السردي. في الطرف الآخر من المجال، في بعض أعمال السير ذاتية تعتبر الأحداث العارضة وما شابه لحظات مكملة وحاسمة، بدل أن تعتبر عرَضية أو محفِّزة — بشكل متطرف حقًّا، تعتبر المادة الحقيقية التي تشكَّلت منها الحيوات. هنا، إذن، نتناول شكلًا تاريخيًّا تمامًا، لا غائيًّا، لفهم الحيوات وتصويرها. يمكن أن ندعوه رأيًا جدليًّا أكثر عن الماضي، مع ذاكرة ترتبط بالطرق التي انهمك فيها المرء بشكل تفاعلي مع العالم، بما في ذلك الطرق التي تغير بها المرء، وهي تعمل بشكل غير متوقع خارج الذات. وقد اقترح البعض أننا نجد، في هذا الشكل الأكثر وعيًا بالتاريخ، أو الذي يحمل صبغة تاريخية للفهم، المجال التام لتأمل السيرة الذاتية وكتابتها (Weintraub, 1975). بدلًا من وجود ما يصل في النهاية إلى تنوعات في مجموعة مخططات، أشكال متنوعة لتحقيق غايات محددة بالفعل أو عدم تحقيقها، يوجد مجال أوسع بكثير لاحتمالات السيرة الذاتية، طرق لتحديد حركة الماضي الشخصي وتشكيل الهوية. وينبغي ملاحظة أن مفاهيم الذات تلعب دورًا مهمًّا في هذا السياق (Markus & Nurius 1986; Kerby 1991; Bruner 1997; Olney 1998). بالإضافة إلى ذلك، زعم كثير من الدارسين أن هناك ترابطًا وثيقًا بين مفهوم الثقافة للذات أو الشخص ومفهومها للزمن والتاريخ (على سبيل المثال، Greetz 1973; Mühlhäusler & Harré 1990; Kippenberg et al., 1990). ونظرًا لهذا، يمكن أن نرى مزيدًا من الترابط بين مجال النماذج الموجودة لتطور الفرد ومجال خيارات

السيرة الذاتية التي تقدمها ثقافة معينة — مع تلك الخيارات تتأسس على استعارة التجلي كقاعدة عامة أكثر وضوحًا، وأكثر ثباتًا وتحديدًا، من تلك التي تتأسس على منظور جدلي.

يبدو أن ما حدث من اليونان القديمة حتى الحاضر — إذا كان لنا أن نخاطر بمخطط تاريخي فجٍّ وتأملي إلى حد ما — هو أن المفاهيم المبكرة للذات والتاريخ، المبنية على رؤى مثالية متفق عليها بشأن الحياة الطيبة، كما تجسدت في الشخصيات التاريخية من مواطن المدينة اليونانية، أب العائلة، والراهب الملتزم، والمحارب الشجاع ... إلخ، تخلت عن مكانها تدريجيًّا لرؤى أكثر تفتحًا وجمعية وتنوعًا. من ناحية، يبدو أن هذه الرؤى والنسخ لحياة الإنسان تبتعد تمامًا عن الاعتماد على محاكاة النماذج. وهكذا يبدو أنه بينما كان هناك، في أزمنة موغلة في الماضي، ميل لوجود نماذج مثالية وسرديات حياة مثالية أكثر تحديدًا، تخلت النماذج عن موقعها، في عصر الحداثة وما بعد الحداثة خاصة، لصالح ذوات «متحررة من النموذج»، إذا جاز التعبير مع نمو هائل لسرديات الحياة المحتملة، دون أن تعتبر إحداها أكثر مثالية من الأخرى. على هذه الخلفية، يمكن أن نتوقع أن يقل الاهتمام بمشروع بناء الهوية إلى حد ما في كل الأحوال. ويبدو أن هناك عددًا كبيرًا من المناقشات تدعم هذا الرأي. استُخدِم جزء من معجم ما بعد الحداثة لمنح تماسك نظري له، وأشير، على سبيل المثال، إلى «نهاية السرديات الكبرى» — كثيرًا ما كانت قصة تشكيل الهوية الفردية أو الشخصية تعتبر من أول ما يجب أن ينتهي. ومن المؤكد أن مفهوم جيرجن Gergen (١٩٩١م) عن «الذات المشبعة» مرتبط بهذا السياق. وهكذا ظهرت حركات كثيرة جدًّا ضد فكرة الهُوية (أو ربما بشكل مناسب أكثر، باتجاه «مناهض للهوية») في علم الاجتماع والفلسفة ونظرية الثقافة، وخاصة، نظرية أدب الحداثة وما بعد الحداثة. بشكل مصاحب لمناهضة الهوية، ربما نفترض، مناهضة الكمال.

ومع أنَّ هذه الحركات كانت مهمة في تصويب مفاهيم للهُوية، مفاهيم أحادية ومتكاملة بوضوح، وأيضًا مفاهيم كلية واضحة تتعلق بالحياة الطيبة، إلا أننا نظن أن تحدي تحقيق مقياس التكامل السردي، كما يتجسَّد في عملية بناء الذات في السيرة الذاتية، لا يزال باقيًا. حتى رؤى ما بعد الحداثة للذات، مع هجرها الواضح لنماذج ثابتة للشخصية ومفاهيم أُحادية للهُوية، كثيرًا ما تضع أهدافًا وصورًا خلقية محددة تمامًا للحياة الطيبة. وربما نمضي بعيدا جدًّا لنقول إن أسلوب ما بعد الحداثة — في القصة والسينما والمعمار والفنون البصرية الأخرى، وأيضًا السرد «التقليدي» في السيرة الذاتية — يجادل في ذاته من أجل صورة جديدة، نسخة جديدة حقًّا، للحياة الطيبة. إن هذه

النسخة، بشكل ينطوي على مفارقة، تنتج جزئيًّا عن الجهد المبذول للتبرؤ تمامًا من فكرة النموذج الحتمي المعياري، «سرد عظيم» — وهو جهد يتجلى رائعًا في كثير من الأعمال القصصية المعاصرة (انظر، على سبيل المثال، Francese 1997). ويبقى أن في التبرؤ من المسارات التقليدية وتبديدها، مسارات العقل الفردي والهُوية الفردية، يقدم هذا الجهد نفسه بوضوح، على ما نعتقد، مفهومًا خاصًّا تمامًا للتكامل السردي: ذات متفتحة وغير مركزية ومتعددة، وتبقى أصواتها المحتملة الكثيرة فردية بدرجة كبيرة ومحددة ذاتيًّا، تجسِّد حياتها المروية الرفض العنيد لنماذج الشخصية المقيدة والجوهرية.

يمكن أن نستكشف الكثير من السير الذاتية لما بعد الحداثة ونجد فيها فهمًا أكثر مرونة والتباسًا وشكًّا، للذات والذاكرة والتاريخ، أكثر بكثير مما كان موجودًا في الأزمنة الماضية. مرة أخرى، الحدود الغائمة بين الانغلاق والانفتاح، الواقع والخيالي، المعاني الفعلية والمحتملة، الزمن الذاتي والموضوعي، أمور مركزية في سرد ما بعد الحداثة — لكن علينا ألا ننسى أنَّ الحداثة الأدبية طورت معظم التقنيات السردية التي تؤسس هذه الرؤى (Brockmeier 1998). لكن يمكن لنا، الآن، أن يتوقع أن تُستخدَم مثل هذه التقنيات لسرد السيرة الذاتية بطريقة مركزة، ليس فقط لرفض الفكرة التقليدية عن هُوية شخصية جوهرية — أو على الأقل متمركزة حول الذات — في الزمان والمكان وإنكارها، بل أيضًا لاستدعاء منطق خلقي مؤسس على هذه الفكرة. ومهما يكن، يختلف مفهوم الحياة الطيبة الذي يظهر هنا، اختلافًا كبيرًا عن النسخ الشهيرة السابقة. إن التغيرات نفسها التي تحدث في العمر المحدود للمرء تكفي غالبًا في ذاتها لزعزعة سمات ماضيه والتشكك فيها، وهو ماضٍ ربما بدا ذات يوم ثابتًا.

مثال جيد لهذا النوع من التحول (مع أنه، من هذه الوجهة، لا ينتمي إلى ما بعد الحداثة في توجهه) ربما نجده في كتاب «جيل كير كونواي Conway» «الطريق من كورين» (١٩٨٩م). نتيجة لظروف متنوعة، بما في ذلك الإبعاد من وظيفة كانت مؤهلة لها بامتياز لأنها امرأة، فقد نشأت كونواي في ريف أستراليا، وتلقت تعليمًا جافًّا وبدت عمومًا في وضع مناسب لتضع بصمتها في وطنها، استيقظت منتفضة بشكل جذري لتحول نظرتها للماضي تمامًا. «لم أضمن أن تمكنني هذه المزية من اكتساب موضع في محاولة أردت القيام بها، كانت القرارات بشأن استحقاقي مبنية فقط على حقيقة أنني أنثى وليس على مواهبي ... كانت مجحفة، مجحفة تمامًا.» وهناك ظهر دليل إضافي على الإجحاف والظلم أيضًا، في شكل آثار قديمة، رموز للاضطهاد في الماضي، مدفونة مباشرة

تحت بيت عائلتها. وبالتالي، «لم أستطع قطُّ أن أتذكر صورة والديَّ يستريحان في المساء، يجلسان على درج الشرفة الأمامية في كورين، بالشكل نفسه مرة أخرى» (ص١٩١).

لقد بدأت ترى بصورة مزدوجة: من ناحية، «صورة ذهبية من الطفولة»، ومن الناحية الأخرى، اضطهاد من كانت حيواتهم معرضة لخطر رهيب بحيث لا يمكن أن تكون عائلتها مستريحة وآمنة، الآثار المسحوقة للماضي المدفون ربما تحت درج الشرفة نفسها. لم يكن لماضيها قط أن يرجع مرة أخرى كما كان. ولم يكن لها أن ترجع كما كانت. للمخاطرة بتكثيف كتاب دقيق جدًّا ورقيق ومثير للمشاعر إلى حبكة شديدة التبسيط، ما يحدث في النهاية هو: كونواي، نتيجة رفض الوظيفة بالإضافة إلى عدة ظروف وأحداث أخرى، لا نحتاج إلى تتبعها هنا، تجد نفسها في النهاية في أوج معضلة مؤلمة. يمكن أن تقوم بالشيء اللائق، «ببنوَّة» وتبقى في أستراليا حيث ينبغي عليها أن تعتني بأمها المتوعكة، والصعبة جدًّا؛ أو تتبع قلبها وموهبتها، وتعتق نفسها من عالم كان يقيدها أكثر وأكثر، وتواصل دراسة التاريخ، ربما بعيدًا عن وطنها.

رغم تفضيلها للمسار الأخير، وهو مسار أكثر «حداثة» إلى حد ما، كان هناك في النهاية قدر كبير من الإحساس بالذنب والأسى والارتباك. تكتب كونواي: «لم تكن الرحلة، التي كنت على وشك القيام بها، تتواءم بدقة مع أي نوع أدبي كنت أعرفه.» رأت أنها مرَّت بأوقات صعبة وسعت إلى مخرج «لأنني لم أتكيف، ولم أتكيف قط من قبل، وما كان من المحتمل أن أتكيف». بجانب قصة البطلة كانت هناك قصة عن روح ضائعة، امرأة وجدت نفسها قلقة في بلادها، «وكانت ذاهبة إلى [بلاد] أخرى، لتبدأ كل شيء من جديد». وهكذا يكون انتهاء القصة مبهجًا بالكاد: «بحثتُ في عقلي عن سرديات تعاملت مع مثل هذه الهزائم الشاملة والكاملة»، تعترف بشعور بالذنب، «لكن لم أتوصل إلى شيء» (ص٢٣٦). وكونواي تتطلع إلى الخلف، إلى ماضيها وتحاول أن تتسق مع حياتها، لا تجد طريقة تغلف بها حركة تاريخها بدقة. لم تكن قديسة أو آثمة، كانت شيئًا ما في الوسط، شيئًا لم توجد له نماذج ولم تكن هناك سرديات جاهزة.

رغم أن سرد حياة كونواي، كما ذكرنا، لا يقع تحت نوع أدبي ينتمي إلى كتابة ما بعد الحداثة، إلا أن حياتها وقصتها تعكسان بوضوح عناصر حالة ما بعد الحداثة. يوضح كتاب كونواي وجود تفاعل متغير بشكل جوهري بين «الوسيلة» و«المشهد»، بين الموضوع وشروط وظروف ثقافية جديدة عليها أن تعيش في ظلها وتمنح معنى لحياتها؛ وهذا التفاعل يستدعي قدرات ومهارات «بنيوية» جديدة ترتبط بتشكيل الهوية. وهكذا

يكون ما نراه في السيرة الذاتية لكونواي مفهومًا جديدًا للذات أكثر تفتحًا ومرونة، وأيضًا تحديًّا جديدًا لحكي قصتها. وتجد أيضًا الخصائص طريقها إلى السير الذاتية لما بعد الحداثة بشكل أكثر صراحة، في شكل أنواع جديدة من الخلافات أو الورطات أو المآزق، من شكوك لا يمكن تحديدها ضمن الأجناس التقليدية للتراجيديا، والرواية التعليمية، وقصة المغامرة، وسرد الانتصارات ... إلخ. وكانت النتيجة مهمة: ونحن نتحرك إلى قلب حالة ما بعد الحداثة، ربما أصبح التحدي لتحقيق معيار للتكامل السردي، بعيدًا عن تجنبه، قويًّا. بالإضافة إلى ذلك، ربما سارت المحاولة الحقيقية للابتعاد عن الذات باتجاهها. كيف يمكن لنا، في وجه هذه المجموعة المتشعبة من الذوات المحتملة، أن نعرف اتجاهات أفضل طريقة يمكن أن نعيش بها؟ وكيف يمكن لنا، في وجه ضخامة مكتبة السرديات المحتملة، أن نحدد أفضل طريقة لحكي قصتنا؟ أحيانًا، قد يبدو أن «المسار الداخلي» هو المسار الوحيد الذي يجب السير فيه.

(٥) هويَّة السيرة الذاتية والنسيج السردي للحياة

جزء من سبب زعزعة ماضي كونواي، كما يَرد في سيرتها الذاتية، شخصي؛ أثارتها ظروفها وتحدياتها الفريدة لتعيد كتابة تاريخها وأيضًا فهمها لحقيقتها. لكن هذه الظروف والتحديات الفريدة، بعيدًا عن كونها شخصية فقط، تتشابك تمامًا مع ما أشرنا إليه من قبل بأنه النسيج الخلقي للعالم الاجتماعي — في الحالة الحالية، للعالم الذي تعيش فيه. جزء من سبب تدهور أمها بهذا الشكل، على سبيل المثال، أنه لم تكن هناك إلا مخارج قليلة متاحة للإبداع بين النساء المسنات. تكتب كونواي: «شجع المجتمع اعتماد المرأة عاطفيًّا على أطفالها» (١٩٨٩م، ص٢١١). ومن الأسباب التي جعلتها ترى درجات تلك الشرفة بأسلوب رعوى، يتَّسم بحنين أقل مما كان، أنها عرفت طرق ازدهار تراثها الثقافي الخاص على حساب الآخرين. وبالنسبة للصعوبة التي واجهتها كونواي تصور نوع القصة المطلوبة لتحكي عن وضعها، ولا شكَّ في أنها عمومًا نتيجة لحقيقة أن العالم الذي كانت تعيش فيه كان في خضم التغير، والشك في الكثير من هذه التقاليد والرؤى الراسخة لما يعنيه أن نعيش حياة طيبة.

وهكذا يدل الخطر الحقيقي الذي يحيق بقصة كونواي مع الذكريات التي تضمها على نوع من إعادة التقييم، والجيشان الذي ميَّز قدرًا كبيرًا من حياتنا في المجتمعات الغربية بعد تآكل الأشكال التقليدية للحياة، والتعبير عنها. علق جيرجن Gergen (١٩٩١م):

«والمرء يتطلع إلى البحر في العالم المعاصر، يترك لحظات الصباح خلفه ببطء» و«يصبح من الصعب بصورة مطردة أن يستدعي بدقة الجوهر الحقيقي الذي ينبغي على المرء الوفاء له» (ص١٥٠). إن استخدام كلمة «يستدعي» هنا مجازي على ما يُفترَض. لكن هناك أيضًا، بشكل مثير للجدل، حس حرْفي أكثر يعتبر الاستدعاء فيه إشكاليًّا. تأمل في هذا السياق عملًا اعتبره الكثيرون من أمثلة أدب ما بعد الحداثة: رواية مايكل أونداتي Ondaatje «المريض الإنجليزي» (١٩٩٢م). لا شكَّ في أنها سردية — أو ربما، بتعبير أفضل، حزمة سرديات — تقدم نماذج إيحائية لما يمكن أن ندعوه «نصوص الذاكرة المفتوحة». يحكي أونداتي، في كتابه، عدة قصص عن تشابك أربع حيوات مختلفة تُقدَّم، بأشكال متنوعة من الفلاش باك، في تيارات متعددة من الذاكرة. عند نقطة معينة من التاريخ — في اللحظات النهائية من الحرب العالمية الثانية — نشهد لقاءً في فيلًّا مهجورة في إيطاليا، محادثة عن الحيوات وسرديات الحياة. وتتمركز الخطوط الكثيرة لهذه المحادثة حول «المريض الإنجليزي»، مقاتل مصاب بإصابات خطيرة، وحروق شديدة، تعالجه ممرضة كندية. تظهر عدة قصص مختلفة في أجزاء من محادثة بين أشخاص ينتمون إلى أمم وثقافات وتواريخ مختلفة، «ليسوا متأكدين قط مما يحدث، ومما ينبثق من الماضي» (ص٢٧٠). تدريجيًّا، وأبطال الحاضر يتشابكون معًا، تتميز أحداث ماضيهم الفردي — لتندمج مرة أخرى. بينما يقضي المريض المجهول المحتضر هذه الأيام بين الأحلام والهذيان الناجم عن المورفين، وصفاء سوداوي، تحاصره ذكريات تمزج صور الحرب والحب، العاطفة والموت، التاريخ والسراب. وكأن هذا لم يكُن كافيًا، هذا كله متضافرًا مع التأملات المتعرجة في طبيعة التذكُّر، الأوقات التي تعاد فيها باستمرار كتابة الذاكرة التاريخية والفردية. الكثير والكثير مما نفترض أنه خطوط حدودية ثابتة كلها وموضع ثقة بصورة ملتبسة.

يتبين أن المريض المجهول قضى سنوات جيولوجيًّا ورسام خرائط في الصحراء الأفريقية. ضد رغبته، تورط في أحداث الحرب، وفي النهاية تعرض لحادث اصطدام طائرة في الصحراء. والصحراء أيضًا هي الاستعارة المركزية في الكتاب عن التاريخ والذاكرة، وخاصة بدمج الذاكرة التاريخية والفردية. الصحراء، مثل الذاكرة، فضاء يجعل فقد الحس بالتمييز سهلًا. تمحو سطوح الرمال الجافة كل ما تفرضه الحضارة الحديثة من نظم الزمان والمكان. لكن الصحراء ليست مجرد رمال جافة. بالتحول من طبقة زمنية إلى أخرى، من طبقة جيولوجية إلى أخرى، يجد البطل نفسه ضمن ناس الماء. توضِّح العلامات المثيرة للحياة آثار الحضارات التي وجدت حين كان البحر يغطي الصحراء:

رموز بنْية الطبقة الزمنية المكسورة، التاريخية والفردية. تصبح أحداث الماضي، على ما يبدو، جزءًا من حياة الحاضر، قوى طيِّعة ونشطة في تصميم الخبرة. ولا يكون تأثيرها على فعلنا وفكرنا وتخيلنا أقل قوة مما يحدث هنا والآن. ليس هناك تدرج هرمي معين في طبقات الذاكرة في عقلنا لأن مفهوم الزمن، المرشح الرئيسي لتقديم نظام مسلسل للأحداث، يبدو هو نفسه ناتجًا عن بناء. كل فرد في هذه الرواية يخلق باستمرار نظامه الجديد الناشئ عن السرديات التي نحاول بها دفع العناصر معًا من طبقات زمنية شخصية وتاريخية.

في محاولة فهم المونولوجات السرية للرجل المحترق، بلا وجه أو اسم أو هوية، يمكن أن نميل للتفكير في أن قصصه الممزقة، المرسومة من طبقات زمنية متباينة من حياته الخاصة ومن العالم الذي كان له معنًى بالنسبة له، صممت لتوضيح «نظرية» خاصة «بالسيرة الذاتية»، منظمة بطريقة ذات مرجعية ذاتية ربما يمكن أن ترتبط بدائرة بياجيه عن الحياة والتصور النظري. بالإضافة إلى ذلك، ندرك أن الذاكرة، من هذا المنظور — بقدر ما تبنى من اللغة وخلالها، وهكذا توجد تعددية للسرديات المتنافسة عن الماضي الشخصي — تجسد صراعًا للتفسيرات. تصبح نصًّا ملتبسًا وفي بعض الأوقات طلسمًا، يفتقر إلى نوع من التكامل الطبيعي كان يرتبط به غالبًا. ما يظهر في نهاية اليوم من هذا الالتباس ليس غياب النظام والمعنى والفهم، لكن رؤية جديدة للتكامل. هناك يظهر عالم، مثل الذاكرة والصحراء، يوجد دون الفصل المصطنع في الزمن الخطي، دون تخوم الفضاء السياسي، عالم تحرر من الحرب ومما — طبقًا لأصوات هذه المحادثة — أسبابها: المبادئ الغربية التقليدية الخاصة بالقيمة، كما تجسَّدت في نظام الدول القومية مع خلافاتها التي لا تنتهي على الحدود والاتفاق على تحديدها. يبدو أن هذه الصورة للتفتح وتلاشي الحدود هي الرؤية الأساسية التي تأتي مع سرد أونداتي. إنها رؤية قوية للحياة الطيبة.

ربما يكون من الجدير بالملاحظة أن مايكل أونداتي ينحدر من أصول تاميلية وسيريلانكية وهولندية. تعلم في إنجلترا، وهاجر إلى كندا؛ رجل عوالمه الثقافية متعددة. ونظرًا لهذا، قد نُغرَى بربط هذه التعددية «بيوتوبيا السرد» التي صممها في عمله، حيث نرى شعارات عالم يخلو من مبادئ التكامل، المرتبطة غالبًا بفكرة السرد. لا شكَّ في أن الرؤية التي نتعرف عليها في قصص الحياة المتجزئة في «المريض الإنجليزي» — ويتبين أنه الكونت المجري «لاديسلوس دي ألماسي» — لا يختلف فقط مع المفاهيم التقليدية للأمة والهويَّة القومية، بل يختلف أيضًا مع المبادئ المناظرة لتماسك السرد، والخطية الزمنية، والهُوية الشخصية. لكنه لا يختلف مع مفهوم التكامل السردي. إن النهايات الجديدة

مع رسم خريطة «أنا» سردية (أو «أنا» سردية للمرء)، استغاثة للبطل المحتضر الذي يستدعى، مرة أخرى، تشبه أحلامه عن الحياة الشيوعية الطليقة للبدو «الذين ساروا في رتابة الصحراء ورأوا سطوع الإيمان واللون» (ص٢٦١). ويواصل، الآن من الموقع المتميز لموته الوشيك، عن حياته واهتماماته الأخيرة. «نموت وفينا ثراء العشاق والقبائل، مذاق ما ابتلعناه، أجساد غصنا فيها وسبحنا كأنها أنهار الحكمة، شخصيات تسلقناها كأنها أشجار، مخاوف خبأناها فيما يشبه الكهوف. أودُّ من هذا كله أن تكون هناك علامة على جسدي حين أموت. أؤمن بمثل هذا الرسم للخرائط — أن تميزني الطبيعة، لا أن نميِّز أنفسنا فقط على خريطة مثل أسماء الرجال والنساء الأغنياء على البنايات. إننا تواريخ مشتركة، كتب مشتركة. لسنا مملوكين أو أحاديين في مذاقنا أو خبرتنا. لم أردْ إلا أن أسير على أرض ليس لها خرائط» (ص٢٦١).

ونعتقد أن هذا النوع من الالتزام الخلقي يقف وراء مفهوم التكامل السردي ويكمل التكامل الشعري والجمالي القوي لنثر أونداتي. نرى بشكل أكثر عمومية أن مفهوم التكامل السردي، بدل أن يقتصر على أجناس معينة من سرد السيرة الذاتية والأشكال المرتبطة في بناء الهوية، قد يكون جزءًا من مشروع حقيقي لإضفاء معنًى مفهوم على الخبرة. وهذا، بالطبع، أسهل بكثير في حالة أوجستين وحالة بياجيه، حيث توجد «قيود» قوية — من الرب بطول الطريق إلى العقلانية العلمية — إلى هذا المشروع. لكنه ليس أقل وضوحًا في حالات من قبيل حالة كونواي وأونداتي، حيث القيود أقل إلزامًا.

نتيجة طبيعية لهذه الأفكار، نقدِّم فكرة إضافية قد تكون جديرة بالتأمل في السياق الحالي. في جزء كبير من البحث المعاصر في الذات، وخصوصًا في شرائح معينة من الأدب البنيوي الاجتماعي عن الذاكرة والسرد والثقافة فيما يتعلَّق بالسيرة الذاتية، توجد عدة فرضيات مترابطة. وتشمل فكرة أن تواريخ للحياة متقطعة ومتنوعة وعشوائية ومجزأة أكثر بكثير مما تخيلناها غالبًا؛ فكرة أن سرديات السيرة الذاتية مع الذوات التي تكتبها، في النهاية، بنى خيالية؛ والفكرة الأكثر عمومية، البارزة بشكل خاص في حكايات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، بأن الحياة ذاتها، بدل أن يكون لها أي معنى وشكل مميزين، تستمر ببساطة، بطريقة أو أخرى. وعلى هذا النحو، يعتبر أي معنى أو شكل يمكن أن يظهر في ذاكرة السيرة الذاتية، من هذا المنظور، ظنيًّا، فرض شكل على ما ليس له شكل أساسًا (انظر Freeman 1997). مرة أخرى، هناك معنًى معين فيه هذه الصورة للذات، وسرد السيرة الذاتية، وذاكرتها، قد تكون بمثابة تصحيح مهم للمفاهيم المبكرة. لقد ساعدت «على نزع جوهر» الثلاثة كلها، لتوضح أنها أقل ثباتًا مما افترض غالبًا ولا

يمكن تشبيهها بعالم «الأشياء» الأساسية. بالإضافة إلى هذا، ساعدت هذه الصورة على جذب اهتمام أكبر بالطبيعة البنيوية للذاكرة وأيضًا للطريقة العميقة التي توضع فيها الذاكرة وتُكيَّف اجتماعيًّا. لكن مفهوم أن الحياة نفسها دون أي معنًى وشكل مميزين وأن الذاكرة بدَورها عبء ثقيل على تدفق الخبرة هو، كما ينبغي أن نعترف، رأي حديث تمامًا، يشهد في ذاته على نوع من الوسط الاجتماعي والخلقي الذي نستوطنه: وسط هو غالبًا دون معنًى وشكل مميزين، وسط يجعل غالبًا حَكْي قصة الذات إشكاليًّا بدرجة كبيرة، وسط يخلو من المبادئ المنظمة التي من دونها لا يكون هناك تكامل سردي. ونظرًا لهذا، ربما يكون من المفيد أن نرى في نظرات بنيوية اجتماعية معينة إلى الذات والسرد والذاكرة ظواهر هي ذاتها رمز لنسيج الحداثة.

بتشكيل هذه القضايا بطريقة أكثر إيجابية، نرى أنه مهما بدت «الحياة نفسها» بلا معنًى أو شكل — نتيجة التزامات فلسفية للمرء أو للنسيج الخلقي لوسطه الاجتماعي — فهي متشابكة تمامًا في النظام السردي ومقيدة تمامًا بمتطلبات ما أسميناه هنا التكامل السردي. وقد نفكر أيضًا في القضايا المتعلقة «بهدف» الحياة، سبب وجودها. وكما اقترح مارسيل (١٩٥٠م): «لا أستطيع التحدث عن حياتي دون أن أسأل عن هدفها، أو حتى إن كانت تسير في أي اتجاه عمومًا؛ وحتى إن قررتُ أنها عملية بلا هدف، لا تشير إلى أي مكان، تبقى حقيقة أنني أثرت السؤال الذي يسلم بفرضية أن الحياة، في بعض الحالات على الأقل، قد يكون لها هدف» (ص٢١٢). وكقاعدة عامة، يتضمن كلام مارسيل، أنه مهما بدت حياة معينة بلا هدف أو غاية، مهما بدت خالية من الشكل والمعنى، لا مهرب سواء من النظام السردي أو متطلبات التكامل السردي.

ربما نصادف استثناءات لهذه القاعدة. يبدو أن بعض أنواع الفصام، مثلًا، تعوق نظام السرد بشكل مؤثر، تعلق المصاب في جحيم بلا زمن، خال تمامًا من الشكل القصصي (Sass 1992). يبدو أيضًا أن خبرات السأم أو الضجر الشديد تفعل ذلك (Carr 1986). لكن هذه الاستثناءات تشهد، أكثر من أي شيء، على الاستمرارية بين «الحياة نفسها» والسرد. لكن أليس هذا المفهوم، الاستمرارية بين الحياة نفسها والسرد، إشكاليًّا في ذاته؟ ألا يعتمد، أساسًا، على فرضية أن الحياة والسرد ظاهرتان مستقلتان، كلٌّ منهما معزولة عن الأخرى، في انتظار أن يصهرهما العقل معًا؟ وألا يتضمن هذا، بدَوره، أن سرد الخبرة يستلزم فرض شكل على ما يبدو بلا شكل أساسًا؟ اعتمادًا على ما قلنا، نأمل أن نقدم طريقة مختلفة، أكثر راديكالية، لصياغة القضايا المطروحة. فكرة أن الحياة متشابكة دائمًا مع الفعل في نسيج السرد. ونتائج هذه الصيغة مزدوجة. الأولى، نرى أنه لا توجد

طريقة للحديث عما تعنيه حياة، عن حقيقة حياة، بعيدًا عن السرد. والفكرة الثانية أن عيش الحياة وحكيها ليسا مختلفين كما افتُرِض تقليديًّا. وهكذا نأمل في الحديث عن هُوية السيرة الذاتية فيما يتعلق بالنسيج السردي للحياة.

في الختام نعود إلى المقولة الأولى التي طرحناها في بداية هذا المقال. كانت هذه المقولة، كما يمكن أن تتذكر، أن فكرة التكامل السردي، بدل أن تكون محدودة في المجال بنوعية شكل أو نسبة — أي بالبعد الجمالي — تشمل الجمالي والخلقي في وقت واحد. وفي ضوء ما اقترحناه للتوِّ بشأن النسيج السردي للحياة، من الواضح أن فكرة التكامل السردي تشمل أيضًا العيش والحَكي. مِن وجوه مهمة، وظيفته ربطهما معًا، لتوضيح أنه ليس هناك، في النهاية، حياة بعيدًا عن قصص تُحكى عنها وليست هناك قصص بعيدًا عن العالم الخلقي. ومن ثَم يمكن اعتبار التكامل السردي فضاء تصوريًّا يلتقي فيه هوية السيرة الذاتية ومعنى الحياة الطيبة.

المراجع

Augustine (1980), *Confessions*, New York: Penguin.

Blumenberg, H. (1986), *Lebenszeit und Weltzeit* [Life time and world time], Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brockmeier, J. (1995), The language of human temporality: Narrative schemes and cultural meanings of time, *Mind, Culture, and Activity*, 2, 102–118.

Brockmeier, J. (1997), Autobiography, narrative and the Freudian conception of life history, *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*, 4, 175–200.

Brockmeier, J. (1999), Autobiographical time: Between the modern and the postmodern experience, Paper presented at the *Twenty-Third Annual Colloquium on Modern, Literature and Film "Representing Identities: Biography and Autobiography*," Morgantown, West Virginia University.

Bruner, J. S. (1993), The autobiographical process, In: R. Folkenflik (Ed.), *The culture of autobiography* (pp. 38–56), Stanford, CA: Stanford University Press.

Bruner, J. S. (1996), Frames for thinking: Ways of making meaning, In: D. R. Olson & N. Torrance (Eds.), *Modes of thought: Explorations in culture and cognition* (pp. 93–105), Cambridge: Cambridge University Press.

Bruner, J. S. (1997), A narrative model of self-construction, In: J. G. Snodgrass & R. L. Thompson (Eds.), *The self across psychology: Self recognition, self-awareness and the self concept* (pp. 145–161), New York: New York Academy of Science.

Carr, D. (1986), *Time, narrative, and history*, Indianapolis, IN: Indiana University Press.

Conway, J. K. (1989), *The road from Coorain*, New York: Alfred A. Knopf.

Foucault, M. (1973), *The order of things*, New York: Vintage.

Francese, J. (1997), *Narrating postmodern time and space*, Albany, NY: State University of New York Press.

Freccero, J. (1986), Autobiography and narrative, In: T. Heller, M. Sosua, and D.E. Wellberg (Eds.), *Reconstructing individualism* (pp. 16–29), Stanford, CA: Stanford University Press.

Freeman, M. (1993), *Rewriting the self: History, memory, narrative*, London: Routledge.

Freeman, M. (1997), Death, narrative integrity, and the radical challenge of self-understanding: A reading of Tolstoy's "Death of Ivan Ilych", *Ageing and Society*, 17, 373–398.

Freeman, M. (1998), Mythical time, historical time, and the narrative fabric of the self, *Narrative Inquiry*, 8: 1–24.

Geertz, C. (1973), *The interpretation of cultures*, New York: Basic Books.

Gergen, K. (1991), *The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life*, New York: Basic Books.

Gurewich, A. (1995), *The origins of European individualism*, Oxford: Blackwell.

Gusdorf, G. (1980), Conditions and limits of autobiography, In J. Olney (Ed.), *Autobiography: Essays theoretical and critical, Princeton*, NJ: Princeton University Press.

Hart, F. R. (1969–1970), Notes for an anatomy of modern autobiography, *New Literary History*, 1, 485—511.

Kerby, A. P. (1991), *Narrative and the self*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

Kippenberg, H. G., Kuiper, Y. B., and Sanders, A. F. (Eds.) (1990), *Concepts of person in religion and thought*, Berlin & New York: De Gruyter.

Koselleck, R. (1985), *Futures past: On the semantics of historical time*, Cambridge, MA & London: MIT Press.

Marcel, G. (1950), *The mystery of being*, Vol. 1, Chicago, IL: Henry Regnery Company.

Markus, H., & Nurius, P. (1986), Possible selves, *American Psychologist*, 41, 954—969.

Most, G. W. (1989), The stranger's strategem: Self-disclosure and self-sufficiency in Greek culture, *Journal of Hellenic Studies*, CIX, 114—133.

Mühlhäusler, P., & Harré, R. (1990), *Pronouns and people: The linguistic construction of social and personal identity*, Oxford: Blackwell.

Olney, J. (1998), *Memory and narrative: The weave of life-writing*, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Ondaatje, M. (1992), *The English patient*, Toronto et al.: Vintage Books.

Proust, M. (1919), *A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleur, Première Partie: Autour de Mme Swann*, Paris: Gallimard.

Ricœur, P. (1991), Narrative identity, In D. Wood (Ed.), *On Paul Ricœur: Narrative and interpretation*, London & New York: Routledge.

Rorty, R. (1979), *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sass, L. (1992), *Madness und modernism: Insanity in the light of modern art, literature, and thought*, New York: Basic Books.

Taylor, C. (1989), *Sources of the self*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vernant, J. P. (Ed.) (1995), *The Greeks, Chicago*, IL: The University of Chicago Press.

Vonèche, J. (1999), Identity and narrative in Piaget's autobiographies (In this volume).

Watt, I. (1996*), Myths of modern individualism*, Cambridge: Cambridge University Press.

Weintraub, K. (1975), Autobiography and historical consciousness, *Critical Inquiry*, 1. 821–848.

Widdershoven, G. A. M. (1993), The story of life: Hermeneutic perspectives on the relationship between narrative and life history, In R. Josselson & A. Lieblich (Eds.), *The narrative study of lives* (pp. 1–20), Newbury Park, CA: Sage.

الجزء الثاني

عوالم الهوية

قصص الحياة في السياق الثقافي

الفصل السادس

«سوف يأتي الناس إليك»[1]

سرد البلاكفيت مصدرًا للحياة المعاصرة

دونال كربو

يمكن أن يقدِّم العيش في وسط جديد ألغازًا تشبه تلك التي نواجهها حين نسير في مسار جديد. ونحن ننتقل عبره، قد نرى نباتات وأشجارًا مألوفة من قبيل أشجار قرانيا الأدغال والصنوبر الأبيض. مع منظر مألوف، يمكن أن ننتقل عبر المكان، مكتشفين طريقنا بالانتباه إلى ما نعرفه، مستريحين للخصائص المألوفة للمكان الجديد. وأيضًا، حين نسافر في مسار جديد، نواجه حتمًا شيئًا مختلفًا، ربما يكون حتى شيئًا ثابتًا بارزًا نحتكُّ به بشكل متكرر. حاول فهم هذه الجدة، إننا عاجزون تمامًا عن أن نتعرف أو نستوعب حقيقتها أو موضعها في المخطط المحلي للأشياء. إذا سعينا وراء الفهم، فقد نعرف في النهاية هذا الشيء الثابت القائم والمميز: «أرى، هذا «عشب حلو»! وذاك، «صفصاف الأرانب»!» وندرك في النهاية أن كلًّا منهما يلعب دورًا تشكيليًّا مهمًّا في هذا المكان الجديد، ويساعد في جعل هذا المكان بهذه الصورة. وتعزز المعرفة إحساسنا بهذا المكان المشترك.

[1] قُدِّمتْ أجزاء من هذا البحث في كلية لينكر، أكسفورد، أكتوبر ١٩٩٢م، وفي المؤتمر الدولي الخامس عشر عن الاتصال في جافسكيلا، فنلندا، أغسطس ١٩٩٤م، وفي مؤتمر عن السرد والهوية، فيينا، النمسا، ديسمبر ١٩٩٥م، وفي محاضرة افتتاحية في مؤتمر عن سيكولوجيا السرد والمكان، جامعة تورين، إيطاليا، أكتوبر ١٩٩٦م، وفي خطاب افتتاحي في مؤتمر جامعة ولاية أريزونا عن الاتصال الجنوبي الغربي في فينكس، أبريل ١٩٩٧م … (المؤلف)

بالإضافة إلى ذلك، يمكن للشيء الثابت أن يحوِّل أفكارنا ويوسعها بشأن حقيقة الأماكن المشتركة، وما يمكن أن تكون عليه.

كما هو الحال مع المجتمعات والأماكن الجديدة، يكون الحال مع قصصها وناسها. بالقدر نفسه، قد نشك في أننا سمعنا بشكل صحيح. ربما تصدمنا قصة: كيف يمكن حقًّا لشخص «أن يجلس في سحابة» ويشاهد «الجبال»؟ كيف يمكن أن يكون ذلك ممكنًا؟ عبر الزمن، ربما تقل شكوكنا بشأن ما سمعناه. بالضبط ونحن نتعلم التعرف على العشب الحلو وصفصاف الأرانب ومساهمتهما في الأماكن، يمكننا أيضًا أن نفهم بشكل أفضل أسرار الحياة السماوية بالانتباه الدقيق لحكايات تخص آخرين. قد نجد أن كلًّا منها يلعب دوره في جعل الناس على ما هم عليه — في جعل الأماكن بالصورة التي عليها. معرفة كيف يمكن لهذا أن يوسع مداركنا للقصص، وللأماكن، وللهويات الشخصية والثقافية، لحقيقة كل شخص، ولحقيقتنا المحتملة، معًا.

بشكل دوري، منذ ١٩٧٨م، تعلمت من شعب «هندي» في شمال ولاية مونتانا في الولايات المتحدة وناقشتهم وعشت معهم.[٢] يركز هذا المقال على مجموعة صغيرة من النصوص الشفهية لأفراد من هذه الجماعة من الأمريكيين الأصليين المعاصرين في صحبتي. كانت النصوص، في البداية، صعبة الفهم بالنسبة لي، وكانت أيضًا عميقة ومهمة بالنسبة لمن نطقوها. كانت النصوص، وبعضها قصص مكتملة، يشيدها متحدثون وسيلةً للتعبير عن مقولات مهمة لي عن أنفسهم، وحيواتهم، وطرق معيشتهم في المكان. وجاء تصريحان من هذه التصريحات على النحو التالي.

في صيف ١٩٩٦م، وأنا أعيش في مناطق البلاكفيت، كنت أنطلق مع «تو بيرز» في طريق قذرة في شاحنته الدودج الكبيرة.[٣] كنا ننطلق في العمق إلى — كما أعلنت يافطة —

---

[٢] استخدامي لمصطلح «الهندي» يعكس استخدام مستشاريَّ الذين يشيرون إلى أنفسهم بهذه الطريقة. وكان هذا الاستخدام بالطبع موضوع محادثة طويلة مع عديد مناقشات مذهلة تزعم أننا «الهنود» أيضًا «أمريكيون أصليون»، «هنود أمريكيون»، و«أبناء البلد». ومصطلح الهوية «بلاكفيت» هو بالمثل أحد بدائل كثيرة (Blackfoot, South Piegan, Amaskapi Pikuni, Nizitapi, Nixokoawa)، وكل استخدام نشط في سياقات مختلفة مع ظلال مختلفة للمعنى. (المؤلف)

[٣] حين أشير إلى أناس في أحداث عامة، مثل أولئك المنشور عنهم في صحف ومجلات، لا أستخدم أسماء مستعارة. وحين أشير إلى أناس لاحظتهم أو تحدثت معهم في جلسات يومية، مثل «تو بيرز» هنا و«رايزنج ولف» فيما بعد، أستخدم أسماء مستعارة، للوفاء بالتعهدات التي قطعتها على نفسي. (المؤلف)

بلاد بلاكفيت. كنا في منطقة مرتفعة على السهول الشمالية العظيمة في ولاية مونتانا وجبال روكي عالية في الخلفية — «العمود الفقري للعالم» كما يشير البلاكفيت إليها أحيانًا. تحولت مناقشتنا إلى مصادر الحكمة والإلهام والقوة في حيواتنا. وذكر «تو بيرز» لي، كما ذكر شيوخه له، طريقة مهمة لاكتساب البصيرة في حياته: «إذا كنْتَ لا تفهم شيئًا ما، أو لديك مشكلة، يمكن أن تأخذ بعض التبغ وتذهب إلى مكان هادئ. إذا انتظرْتَ برهة، فسوف يأتي إليك الحل.» جلسنا صامتين لحظة والشاحنة تنطلق في طريق مغبر. في دقائق قليلة، قرر «تو بيرز» أن يتحدث أكثر عن هذا الأمر: «يذهب أهلنا عادة إلى الأماكن المرتفعة مثل «شيف مونتين» أو «سويت جرس هيلز»، أو إلى الجبال. أول شيء تفعله عادة هو الذهاب إلى نُزُل للعرق.[٤] ثم، وأنت صائم، يمكنك أن تحرق بعض العشب الحلو، وتطلق صفارة نسر، وتصلي. والطريقة التي أصلي بها أن أجلس وأركز في شيء مثل شجرة بعيدة. ثم يمكنك أن تراقب أرواحًا بينك وبين تلك الشجرة. وحين تأتي الأرواح، يمكنها أن ترفع عصا، وخاصة في أول ليلتين. إننا شعب يؤمن بالخرافات ويمكن لمخيلتك أن تسترسل وتطاردك. لكنك إذا فعلت ذلك خلال ليلتين، تكون على ما يرام عادةً. وبحلول الليلة الرابعة، إذا ظهرت الأرواح، تعلمك أشياء مثل أربع أغانٍ جديدة لم يسمعها أحد من قبل. وتتعلم هذه الأغاني. ثم يمكنك أن تنزل وربما تأخذ بعض الحساء وتشارك في رؤيتك وأغانيك. هذا مصدر حقيقي للشفاء والقوة.»

قبل ذلك بسنوات قليلة، في صيف ١٩٨٩م، كنت أناقش أنا و«رازينج ولف» توترات الحياة اليومية وضغوطها. استخدمَ استعارة «مصيدة الذباب» لتفسير هذه العملية: «الطريقة التي أفسرها [الحياة الروحية اليومية] بها للشعوب الأمريكية الأصلية الأخرى، مثل مصيدة ذباب معلقة على الحائط والسقف، وحين تمتلئ بالذباب. تلك هي الطريقة — في العالم الروحي. تلك هي الطريقة التي ننظر بها. كل مرة نخطو فيها إلى المخزن، نخطو إلى البناية، نخطو إلى أي شيء. (...) إنه الارتباك التام سوف يلتصق بك. تلك الطاقة سوف تنخسك كل مرة في برهة، وتفعل أغرب الأشياء. تنسى، أغرب شيء، أسهل شيء، تجعله غريبًا. حين تبدأ الانهماك في ذلك، يكون ذلك الارتباك التام، ثم ربما تبدو مثل مصيدة الذباب المليئة بالذباب.» ماذا يفعل المرء بعد أن يغطيه كل هذا الذباب؟

---

[٤] نُزُل للعرق sweat lodge: مكان للساونا، وهي طقس مهم لدى بعض الشعوب الأصلية في أمريكا الشمالية، ويعرف بأسماء عديدة. (المترجم)

يذهب إلى مكان خاص وينصت: «مثلما استيقظْتُ ذات مرة في وسط العشب الحلو. كان بالغ الجمال! حسنًا، جلسْتُ هناك وأدركْتُ أنه عشب حلو وبدأْتُ فورًا (توقف) أنتزعه بقبضتي وفكَّرْتُ، حسنًا، سأنتظر. لأرى ماذا هنا أيضًا. وبدأتُ أفحص المكان من حولي. وظهرت الأرواح. استلقيْتُ فقط على العشب الحلو وتشبثْتُ به وبدأْتُ الصلاة وطلبْتُ منها أن تشفق بي». أقول «في الوقت الحاضر، أنا مرتبك قليلًا، ويمكنك أن تراقب عقلي. ربما أتساءل وأفكر في شيء آخر. لكن قلبي معك. ولا أتعلق أو آمل إلا في الأحداث الطيبة؛ لأنه ينبغي أن يكون هناك توازن.» طلب «رايزنج ولف» مني أن أعرف أن هذه العملية مع «الأرواح» يمكن أن تطهر الذات الروحية للمرء، وتحفظها نقية من فساد الأمور اليومية. وقال: نتيجة لذلك، تصبح «أقوى ... في فهم ما حولك.»

إذا كانت النصوص الشفهية التي أعدْتُ عرضها هنا صعبة الفهم إلى حد ما، عند سماعها للمرة الأولى، فذلك لا يعود إلى أن من قدموها مضلَّلون أو مرتبكون. ولا يعود أيضًا، كما عبر مؤلف منذ فترة لسوء الحظ، إلى أن البلاكفيت لهم «عقل الطفل ومشاعره وقامة الرجل». المشكلة هنا مشكلة اتصال وثقافة، ممر للتعبير عن المعاني العميقة في أهميتها الوجودية وقيمتها. تنشأ المشكلة من حقيقة واضحة وهي أن كثيرين البلاكفيت يسكنون ويبدعون عالمًا ثقافيًّا لأشياء وأحداث غير مألوفة لمعظمنا. ما نوع هذا العالم؟ أو، بشكل أكثر تحديدًا، ما نوع السياق الثقافي الذي ينبغي أن يفترضه البلاكفيت لقبول التصريحات السابقة باعتبارها مقولات ذات مغزى عن العالم؟[٥]

وبشكل أكثر تحديدًا، ماذا نحتاج لنفسر مقولة «تو بيرز» عن أن «المشاكل» يمكن أن تقود المرء إلى «مكان هادئ» أو «مرتفع»؟ بالإضافة إلى ذلك، وأنت هناك «يمكنك أن تترقب الأرواح» و«يمكنها أن ترفع عصا»، لكنها أيضًا «تعلمك أشياء» ويكون هذا التعليم «مصدر للشفاء والقوة»؟ وكيف نفهم مقولة «رايزنج ولف» بأننا نجذب «ذباب الارتباك» ونحن نقوم بأمورنا اليومية؟ كيف «استيقظ في وسط العشب الحلو»، «وبدأ يفحص المكان حوله» و«ظهرت الأرواح»؟ وماذا نفهم من ربطه لهذا الحدث «بأمله ألا تكون هناك إلا الأحداث الطيبة» وجهده للحفاظ على «التوازن» الصحيح؟ هل يمكن العامل

[٥] المشكلة المطروحة هنا تردد أصداء مشكلة قدمها كيث باسو Basso (١٩٩٦م، ص٣٩) المتعلقة بالنصوص الشفهية للأباتشي الغربيين [من الشعوب الأمريكية الأصلية، يتمركزون في جنوب غرب أمريكا وشمال المكسيك — المترجم]، وتوسلاتهم بالقصص والأماكن. وأدين بعمق للأعمال المبكرة لباسو. (المؤلف)

حرفيًّا مع تعبيرات وأحداث من هذا النوع مبنية بمصطلحات مجازية، أو مجازية إلى حدٍّ ما، إذا وضعنا مسلمات وجود البلاكفيت وقيمهم في الاعتبار؟ في حالات من هذا القبيل، ما المعاني المميزة المرتبطة بهذه الأشكال الثقافية للتعبير؟ ما المنطق الثقافي الذي يتخلل هذه المقولات والمقولات المماثلة، ويجعلها مفهومة؟

أستجيب لهذه الأسئلة ولأسئلة أخرى باستكشاف كيف يتكلم بعض البلاكفيت عن تحديات الحياة، ويطرحونها، من خلال ابتكار خطاب عن ممارسات معينة مناسبة. وتركز مناقشتي على خصائص هذه النصوص الشفهية، عمل سردي خاص، وهدفي أن أكتشف في هذه النصوص وفي هذا العمل السردي شيئًا عن كيفية بناء البلاكفيت لعالمهم وعيشهم فيه. حين يناقش بعض البلاكفيت صعوبات الحياة — أو، كما يحدث بصورة أكبر، حين يحكون قصصًا عن مواجهة عوائق الحياة والتغلب عليها — يبتكرون نصوصًا خلقية وثقافية نشطة تدمج الأشياء الفيزيائية والأحداث الاجتماعية والوجود الروحي والمكان الطبيعي. مثل هذه الأقوال الروتينية إلى حد ما تناقش قضايا ومفاهيم جلية بعمق بالنسبة لهم، وهكذا تشكل مقولات معقولة عن حقيقتهم (وما ليس حقيقتهم)، ماذا يفعلون، أين يعيشون، وكيف يرتبطون بالعالم، والأرواح، والناس من حولهم. باختصار، بكلمات وعبارات معينة، تتشكل السمات المتكاملة لرؤية الناس للعالم لتواجه ظروف الحياة الحالية. وخلال هذه الكلمات والعبارات، تُفسَّر الظروف الشخصية وتُربَط بعالم ثقافي له معنى.

يقدم عالم المعاني هذا العالم الثقافي، والعوالم التي تقدم فيها النصوص مبكرًا تكتسب معناها وأهميتها الأكثر عمقًا. وهكذا، إذا أردنا فهم بعض المقولات الفعالة في هذه التصريحات، علينا استكشاف أجزاء من ذلك السياق. يمكننا إذا جعلنا هذه الأجزاء صريحة، أي إذا استطعنا ربط هذه النصوص وذلك السرد بأحداث ومشاهد أخرى في حياة البلاكفيت، أن نفهم، بسهولة أكبر، مسلمات أساسية عن المعتقد والوجود، فعالة في تلك النصوص. إن مثل هذه المسلمات الثقافية تشكل نموذجًا للبلاكفيت، غير رسمي لكنه قوي، نموذجًا للفعل والشعور والعيش في مكان، ولتحقيق هذا النموذج، يكون هو نفسه عملية تعبير ثقافي ونتاجًا له. إن التصريحات الشفهية التي نتناولها هنا تدمج في نموذج البلاكفيت عالمًا روحيًّا وطبيعيًّا لتطرح احتمالات خاصة للحياة اليومية. وقد يكون هذا اللعب الديناميكي بين السياق الثقافي والاحتمالات اليومية قريبًا من العمومية، إلا أن الوسائل الخاصة للتعبير عنه، والمعاني الثقافية المرتبطة بها تخص البلاكفيت بشكل

فريد. نرى في أعمالهم، إذا حالفني النجاح، كيف أن العالم المعاصر يعاش بطريقة قوية وتقليدية من طرق البلاكفيت.

إذا بدا، في البداية، أن بؤرة النصوص والسرد تضيع في العمق أو التعقيد، فسوف نجد في النهاية أنهما فعالان بدرجة لافتة. تبدو موضوعية سماع الحياة الثقافية في نتف موجزة من الكلام ضيقة جدًا، إلا أننا نجد أنها تتضمَّن قضايا أكثر عمومية؛ ومن بينها نفور بعض الدارسين من التشبث ببعض العوالم الثقافية وديناميكيات التفاعل بين الثقافات وأشكال التواصل، بما فيها الشكل السردي.[٦] أيضًا تتم دراسة تكامل الاهتمامات الروحية والطبيعية في الاتصال والدراسات الثقافية، وأيضًا استخدامات الإنسان لنصوص المذكرات التقليدية لمواجهة مقتضيات الحياة اليومية.[٧]

تركز المناقشة التالية على نصٍّ سردي معين. وقد اخترْتُ هذا النص لأنه يجلب في عمل شفهي واحد الخصائص والمسلمات المتنوعة للبلاكفيت التي قدمها من قبل «تو بيرز» و«رايزنج ولف»، والفعالة في أعمالي. بتعبير آخر، إن هذا السرد عمل رائع وقوي، يضرب الخصائص والأشكال المألوفة، مفعم كله بالأهمية الثقافية. بما يتلاءم مع معالجات السرديات، وبعد تقاليد قوية في الدراسات السردية، أستكشف بدوري السرد باعتباره أداءً لحدث، نصًّا أنتجه متحدث عن مناسبة خاصة. ويقدم هذا عدة اهتمامات سياقية وثقافية وبين ثقافية. ثم أفحص بعض أحداث الطقوس التي تناقش أو يتم التلميح إليها في السرد، وهي أحداث فعالة في تقاليد البلاكفيت والحيوات المعاصرة. أخيرًا، أعالج السرد باعتباره شكلًا ثقافيًّا معقدًا بعمق يستخدم هو نفسه الأساطير والخصائص الدرامية لتبجيل صلة ماضٍ مقدس بالحياة في حاضر مزعج.

---

[٦] في ذهني هنا بعض الأعمال في تحليل المحادثة تستكشف، مبدئيًّا، بنى حوارية عبر الثقافات، بدلًا من بنى مميزة ثقافيًّا، وأشكال المحادثة وتسلسلها (على سبيل المثال، Schegloff 1986). أجرتْ، مع ذلك، بعض الأعمال التحليلية الحوارية مقارنات عبر الثقافات (على سبيل المثال، Hopper & Doany 1989). ومن الواضح أن البحث في تحليل المحادثة، والدراسات العرْقية للتواصل مثل الدراسة التي نتتبعها هنا، مميزة عن بعضها، لكن يمكن أيضًا أن تكون متكاملة، كل منها تقدم رؤى عميقة مفيدة للأخرى (انظر على سبيل المثال، Moerman 1988). (المؤلف)

[٧] بالنسبة للأول انظر، على سبيل المثال، الأعمال الحديثة لكل من Sequiera (١٩٩٤م)؛ H. L. Goodall (١٩٩٦م). وبالنسبة للأخير انظر على سبيل المثال، Katriel (١٩٩٧م)؛ Peshkin (١٩٩٧م). (المؤلف)

(١) السرد أداء لحدث

في صيف ١٩٨٩م كنتُ أدرِّس مقررًا دراسيًّا في الاتصال والثقافة في جامعة مونتانا. انتهزْتُ الفرصة للاستمتاع في جبال روكي في الغرب مع أسرتي في البلدة التي قابلْتُ فيها زوجتي، ولأوسع فهمي لاتصال البلاكفيت وثقافتهم. اقترحت طالبة في فصلي، بناءً على معرفتها باهتمامي بأمور البلاكفيت، أن أقابل مستر «رايزنج ولف»، بلاكفيت حقيقي نشأ بطرق تقليدية. اعتقدتُ أن مقابلته فكرة رائعة وهكذا وافقتْ تلميذتي، وكانت هي نفسها هندية، على ترتيب موعد بيننا.

أثناء مناقشاتنا، أخبرني رايزنج ولف بالكثير عن حياة البلاكفيت أساسًا بالمقارنة بين «ثقافتها التقليدية» و«الطريقة الأكثر معاصرةً». يرى أن العالم الأكثر معاصرة يتعامل مع العيش، كسب المال، ويلتزم بالوقت طبقًا لجدول بالساعة؛ ويتعامل العالم التقليدي مع دورات الطبيعة، والأرض، والعيش مع «الأرواح في الطبيعة». وزعم أن التحول إلى إيقاعات الطبيعة ودوراتها وأرواحها كان جزءًا لا يتجزأ من حياة الهندي. تحدث بعمق عن هذه المسائل، بلغة أعرف الآن أنها عميقة المعاني. مع أن نقل كثافة هذه المسائل قد يكون صعبًا. وخاصة حين تكون طريقة العيش أقل ألفة للمحاوِر، أو لغير الهندي عمومًا. عند نقطة، وهو يتحدث عن غير الهنود ممن تعاون معهم في العمل، وكان يشعر وكأنه يعرف شيئًا عن عالمهم ولا يعرفون شيئًا عن عالمه، توقف وقال: «لا يفهم البيضُ الأمريكيين الأصليين». قال، وأكثر من ذلك، جزء مما لا يفهمونه الطريقة التي تمثل بها الحياة الروحية جزءًا حميمًا من الحياة اليومية والأشياء اليومية، ليست مجرد «شيء يُنحَّى جانبًا لصباح أيام الأحد باسم الدين». بتوضيح هذه النقطة، أكد رايزنج ولف على البعد الروحي للحياة كلها، وأهمية التناغم مع الأبعاد الروحية للأشياء والناس والأحداث كلها. لتوضيح هذه النقطة، وضع هذه الملاحظات:

قصة رايزنج ولف: «سيأتي الناس إليك»[٨]

(١) الأرض التي تسير عليها كنيستك

(٢) في الشعائر الروحية، يأخذونك إلى هناك،

[٨] في محاولة لفهم الخاصية الشفهية والتقاليد السردية التي يستخدمها رايزنج ولف، أقدم نصًّا غير محرر. لكنني مع ذلك رتبتُ حديثه في سطور وأبيات (انظر Hymes 1981، وخاصة ص١٨٤–١٩٩،

(٣) فجأة، لا تكون في الحياة الحديثة،
(٤) تنظر إلى نفسك وربما (٣ ثوانٍ خالية في الشريط)،
(٥) هذه شعيرة واحدة.
(٦) كانت منذ حوالي ست سنوات،
(٧) وكنتُ مسافرًا وأريد العودة إلى الوطن،
(٨) وقد سألني هؤلاء الشيوخ:
(٩) «ماذا تريد أن تفعل؟
(١٠) هل تريد الصلاة، أو أي شيء؟»
(١١) قلْتُ:
(١٢) «أريد أن أرى وطني، أرض وطني!
(١٣) لقد انقضى وقت طويل»
(١٤) وكان كل ما فعلتُ أن انحنيْتُ ثم انتصبتُ،
(١٥) وحين انتصبْتُ كنْتُ في السحاب،
(١٦) وقد رحل كل مَن كانوا حولي،
(١٧) وكان هذان الشخصان طويلين ونحيفين وجميلين،
(١٨) كانا روحانيين،
(١٩) كانا هنديين،
(٢٠) كانا مجرد هنديين طويلين،
(٢١) لكن كان ذلك في عالم روحي!
(٢٢) جذباني من ذراعي،
(٢٣) ولا بدَّ أننا سرنا — إنه ظَهْر الشرق[٩] — لكن،
(٢٤) لا بدَّ أننا سرنا خمس خطوات أو ست،

٣٠٩–٣٤١)، وقفات لكسر السطور، تيمات تابعة لجمع السطور في الأجزاء السبعة الناتجة عن ذلك (انظر ما يلي)، مع بعض خصائص التوازي لتحديد السطور (على سبيل المثال، «يمكن أن أرى ...» في السطور ٢٨–٣١). لمعالجة ذات صلة بهذه المعالجة انظر جي Gee (١٩٩١م). (المؤلف)

[٩] ظَهْر الشرق back east: تعبير يشير إلى الولايات الشرقية في أمريكا، وخاصة في الشمال الشرقي أو ولايات نيو إنجلند. (المترجم)

(٢٥) بالضبط كما سرنا على حافة هذه السجادة
(٢٦) إلى الحافة ونظرنا إلى أسفل،
(٢٧) وأسفل يمكن أن أرى «بروننج»
(٢٨) يمكن أن أرى الجبال،
(٢٩) يمكن أن أرى نهر «إيست جليسر»،
(٣٠) يمكن أن أرى «بَب»،
(٣١) يمكن أن أرى كل هذه العلامات المختلفة، هناك،
(٣٢) وجلسْتُ ونظرْتُ فقط!
(٣٣) بالضبط كما تجلس على إحدى هذه السحب في الخارج!
(٣٤) ونظرْتُ فقط وشاهدْتُ كل شيء،
(٣٥) يمكنك أن ترى سيارات صغيرة تطوف الشوارع، كما تعرف
(٣٦) يمكنك أن ترى منزل جدتي،
(٣٧) ونظرْتُ إلى الجبال
(٣٨) حتى شعرْتُ بالارتياح
(٣٩) وكان ذلك جيدًا،
(٤٠) واعتقدْتُ أنه ينبغي ألا أستغرق وقتًا طويلًا،
(٤١) لأنني لم أكُن أعرف حقًّا كيف أتصرف هناك بالضبط،
(٤٢) أو كيف أو أين كنْتُ،
(٤٣) باستثناء أنني كنت أعرف
(٤٤) قررتُ، كما تعرف
(٤٥) كنتُ في سحابة!
(٤٦) على أية حال، جاءوا، وأعادوني،
(٤٧) وبعد ذلك انتصبْتُ وكنْتُ في التيبي[١٠] هناك، كما تعرف
(٤٨) وبالطريقة نفسها عند السفر،
(٤٩) حين يأخذك الروحانيون،
(٥٠) يمكنك أن تذهب إلى أماكن مختلفة،

---

[١٠] التيبي tepee: مسكن متنقل، تستخدمه بعض الشعوب الأمريكية الأصلية. (المترجم)

(٥١) وفي أحلامك يمكن أن تسافر كثيرًا حقًّا،
(٥٢) يمكنك أن تذهب إلى أماكن مختلفة كثيرة،
(٥٣) وترى الكثير من الناس المختلفين،
(٥٤) وفي الوقت ذاته، تذهب إلى الشعائر، وتجرب ذلك،
(٥٥) إذا لم تفهم شيئًا ما في الحلم
(٥٦) تذهب إلى المسنين،
(٥٧) وسوف يقيمون الشعائر،
(٥٨) وسوف يجعلون أولئك الناس في ذلك الحلم يأتون إليك
(٥٩) إذا كان حقيقيًّا
(٦٠) إذا لم يكن، فسوف يقولون إنه كان من تخيلاتك،
(٦١) لكن إذا كان حقيقيًّا
(٦٢) سوف يأتي الناس إليك،
(٦٣) وسوف يتحدثون إلى ذلك الشيخ بوصفه مفسرًا،
(٦٤) وسوف يجيبون على أسئلتك،

عند سماع هذه القصة للمرة الأولى، أعترف بأنني كنتُ مرتبكًا. سألْتُ رايزنج ولف بسذاجة: «وهكذا كانت خبرتك في السحابة حقيقية؟» ورد: «أوه — هه». وغير متأكد مما يتضمنه هذا الرد، حاولْتُ أن أستوضح معناه الدقيق: «ليس وهمًا أو شيئًا ما في ذهنك، لكن حرفيًّا، كنْتَ هناك». «نعم». «رأيْتَ حرْفيًّا ما وصفْتَه لي؟» «نعم. نعم. ويمكنك أن تشم وتحس». واصل، بصبر، وكرم، بعمق عظيم، ليساعدني في فهم حقيقة هذا كله.

(٢) السرد نفسه

يلبي سرد رايزنج ولف الخصائص الست الكلاسيكية الشكلية للسرد، كما اقترحها لابوف Labov (١٩٧٢، ١٩٨٢م) ولخصها ريسمان Riessman (١٩٩٣م، ص١٨-١٩) ولانجلير Langellier (١٩٨٩م). إنه يشمل ملخصًا (السطور ٤٨–٥٣، وبشكل مماثل السطور ٥٤–٦٤)، وتوجُّهًا (السطور ٣، ٥–١٦)، وفعلًا معقدًا (على سبيل المثال، الحنين للوطن، وانتقالات معقدة بين الأماكن حيث تنشط الأرواح بشكل ما)، وتقييم الفعل (السطور ٥٨–٦٤)، وحلًّا (السطران ٣٨-٣٩)، ومقطعًا ختاميًّا (السطر ٤٧). أدمجها في التحليلات

التالية، لكنني أؤكد على مادة قصة البلاكفيت مع انتباه خاص لمسلماتها بشأن الاتصال، والتحولات الملازمة في المشاهِد والأحداث والأفعال (انظر Burke 1945).

بتتبع العلامات التي وضعها رايزنج ولف (في السطور ٧، ٤٨، ٥١) يمكن سماع القصة باعتبارها حكاية رحلة معقدة في أربع موتيفات. يتتبع السرد الانتقالات عبر بُعد روحي من الشرق إلى الغرب، وعبر بعد ثقافي من توجه «الرجل الأبيض» إلى توجه البلاكفيت، وعبر بُعد زمني من «اليوم الحديث» الأكثر جدة إلى الخصائص «التقليدية» للوجود، وعبر بُعد روحي من صمته إلى إسهابه.[١١]

يمكن سماع هذه الحركات باعتبارها منظمة في ثلاثة أجزاء رئيسية. باستخدام لغة ولف، يمكن أن يُعَنْوَن الجزء الأول (السطور ١–٤٥) «يأخذونك إلى هناك»، في رحلة من الشرق حيث تضخَّم الحياة الحديثة اليوم «للرجل الأبيض» امتلاك الماديات، إلى الغرب حيث تضخم الحياة التقليدية للبلاكفيت الحياة الروحية. ويمكن أن يعنون الجزء الثاني (السطران ٤٦–٤٧) «يعيدونك» وفيه يعود المسافر إلى المشهد الأصلي بشكل غامض كما تركه. ويلخص الجزء الثالث (السطور ٤٨–٦٤) هدف السرد وحركاته، بكلمات رايزنج ولف: «حين يأخذك الروحانيون ... سوف يجيبون على أسئلتك». إذا كانت هذه هي الأجزاء الرئيسية، كيف توضع معًا؟ وماذا تكشف بشأن سرديات البلاكفيت وهويتهم؟

الجزء الأول: «يأخذونك إلى هناك»

في السطر ١، يرسخ رايزنج ولف مشهدًا ثقافيًّا فيه «الأرض» شيء مقدس. كما يقول، إنها «كنيستك». كما يعبر بيرسي بولشيلد Bullchild (١٩٨٥م، ص٢٦٨)، شيخ من البلاكفيت: «كانت الطبيعة ككل مقدس بالنسبة لسكاننا الأصليين. كانت طريقتنا تبجيلًا تامًّا للعالم.» مساواة رايزنج ولف بين «الأرض» و«الكنيسة» طريقة لترسيخ معتقد أساسي بأن الأرواح والطبيعة ليست عوالم منفصلة ومستقلة، لكنها أبعاد لعالم واحد

[١١] تعالج التحليلات التالية السرد نفسه بوصفه شكلًا معقدًا، مستكشفة أبعاد الحركة في الأجزاء الثلاثة الرئيسية: يتكون الجزء الأول من خمسة مقاطع (الأرض ... كنيستك، يأتون بك إلى هناك، كنت أريد الذهاب إلى وطني، في عالم روحي، يمكنني أن أرى ويمكنك). الجزء الأوسط في مقطع واحد (أعادوني)، والجزء الأخير من مقطعين (حين يأخذك الروحانيون، سوف يجيبون على أسئلتك). (المؤلف)

مترابط، مكان مقدس جدير بتقدير عميق، ويجب استشارته — مثل رجل الدين أو المذابح — طلبًا للحكمة والقوة.[١٢]

من الطرق التي يمكن أن يلاحظ بها رايزنج ولف الارتباط بين الروح والطبيعة طريقة تتم من خلال «الشعائر الروحية» التي يذكرها في السطر ٢. حين ينهمك رايزنج ولف في شعائر، مثل البحث البصري، وطقوس حمامات الساونا، وما شابه، فهو ينهمك في نوع معين من الاتصال فيه «يأخذونه إلى هناك»، إلى عالم روحي حقيقي حيث يمكن للمرء أن يكتسب بصائر عميقة. يقدم لنا رايزنج ولف هنا نظرة عن كيفية عمل «قوى الغموض» — كما يسميها بيرسي بولشيلد (١٩٨٥م، ص٣٣٧) — من خلال الشعائر الروحية. في هذه الأحداث، يمكن للقوى الروحية أن تؤثر على المشاركين بطرق غامضة ومناسبة. وهكذا، «فجأة» يجد رايزنج ولف أنه «ليس في الحياة اليومية الحديثة». يؤخذ إلى مكان آخر. وكما يقول بعد ذلك: «لم أعرف حقًّا كيف أخذت إلى هناك بالضبط» (السطر ٤١). نُقِل بسرعة وقوة بطريقة مجهولة إلى مكان آخر، أو إلى مستوًى آخر من الوجود. وهكذا يقدم هذا الاتصال الشعائري للبلاكفيت مشهدًا يمكن أن يتحول فيه للعامل الروحي بشكل درامي وينقل العوامل خلال قوى غموضه. بالضبط كيف يحدث هذا؟

يحكي لنا رايزنج ولف عن الطريقة التي أثرت بها «هذه الشعيرة الواحدة» (في السطور ٥–١٦). وكان قد سافر بعيدًا عن وطنه «حوالي ست سنوات». وكما يحدث أحيانًا في الرحلات الطويلة، كان يشعر بالاضطراب، واعتلال المزاج، والحنين للوطن. «كان يرغب في العودة إلى الوطن». عند هذه النقطة من القصة، يقدم رايزنج ولف شخصيتين، «العجوز» الذي يبحث رغباته (السطران ٩–١٠)، ويمارس الشعائر الحقيقية نيابة عنه.

---

[١٢] ناقش بعض الكتاب والمتحدثين الهنود العلاقة بين الروحي والمادي باعتبارها قلب مشاكل التفاعل الثقافي بين الهنود والأوروبيين. وقد عبر عنه النشط الشهير من أوجالا لاكوتا Ogala Lakota، راسل مينز Means (١٩٩٢م، ص٢٦) بهذه الطريقة: «الوجود فرضية روحية. الكسب فعل مادي. تقليديًّا، حاول الهنود الأمريكان دائمًا أن يكونوا في أفضل ما يمكن. وكان جزء من تلك العملية الروحية ولا يزال أن تتخلى عن الثروة، أن تنبذ الثروة حتى لا تكسب. الكسب المادي مؤشر لوضع زائف بين الشعوب التقليدية، و«إثبات لكفاءة النظام» بالنسبة للأوروبيين.» ويقترح بالإضافة إلى ذلك: «التقاليد المادية الأوروبية لنزع ما هو روحي من العالم شبيه تمامًا بالعملية الذهنية التي تمضي لانتزاع إنسانية شخص آخر». (المؤلف)

بمساعدة «هؤلاء الشيوخ»، يجد رايزنج ولف نفسه فجأة وبشكل غامض «في السحب وقد رحلوا وكل رحل كل من كانوا حوله».

كونه «في السحب» يمثل تحولًا معقدًا في المشهد. «في السحب»، نكتشف في النهاية، مكانًا روحيًّا، مكانًا تقليديًّا يمكن منه تعزيز قدرات رايزنج ولف على الحياة، حيث يمكن طرق المصادر التقليدية للحكمة لمواجهة صعوبات حياته الحالية. في العملية، تصبح شخصيات «الشيوخ» — من خلال نوع من تحول الصورة والأرض بين الموتيفة المادية والروحية — (في السطور ١٧–٢٦) «... شخصين»، «... طويلين ونحيفين وجميلين»، «هنديين ... روحيين» ساعدا رايزنج ولف في «العالم الروحي». رافقاه «إلى الحافة مباشرة»، إلى مكان جيد، يقدم منظورًا أفضل لاكتساب بصيرة تتصل بمحنه الحالية (السطران ٢٥-٢٦). هكذا تحول المشهد في القصة من «الحياة الحديثة» المذكورة من قبل (في السطر ٣) إلى حياة تقليدية، من مادة موجودة في «هؤلاء الشيوخ» إلى وجود روحي «في السحب»، من مكان الرجل الأبيض «في ظهر الشرق» إلى «وطن» البلاكفيت في الغرب.

كانت الإشارة إلى «شخصين طويلين ونحيفين وجميلين» مربكة تمامًا لي عند سماعها أول مرة (كما في السطرين ١٧، ٢٠). في مناقشة حديثة للتقاليد الشفهية للهنود الأمريكان، في فصل بعنوان «مخلوقات في حجمها»، يعلق «فين ديلوريا Deloria» (١٩٩٥م، ص١٥٦–١٥٧؛ وانظر أيضًا ص١٩١–١٩٢) على شخصية في قصة اسمها «الطوال». أساء كثير من المعلقين البيض تفسير هذا التعبير باعتباره «العمالقة» ومن ثم استدعَوا صورًا مرتبطة بالموضوع من حكايات العفاريت والأقزام ومن الخُطَب العنيفة. بالمعنى الهندي الصحيح للتعبير، كما يزعم ديلوريا، يمكن أن يشير عنوان القصة حرفيًّا وبأشكال متنوعة إلى قبيلة أطول من الهنود كانت تستوطن أمريكا الشمالية ذات يوم، إلى فترة من التاريخ كان الهنود طوالًا أثناءها، أو ربما بالإشارة إلى أسلاف طوال وأقوياء يمكن أن يكونوا بمثابة مرشدين روحيين. ربما الإشارة هنا في تعبير «شخصين طويلين نحيفين» إلى أسلاف بقوام بدني وروحي لافت يمثلون مصدرًا تقليديًّا لتقديم المعونة.

بمساعدة «الشيوخ» و«الهنديين الطوال»، انتقل رايزنج ولف «إلى الحافة مباشرة ونظر إلى أسفل»، مكان يساعده على قبول حنينه إلى الوطن. ومن المهم عند هذه النقطة من القصة، بعد تلقي المساعدة في مكان روحي، أن يكون رايزنج ولف وحده. إذا كان «الشيوخ» يمكن أن يساعدوه للحصول على مدخل إلى عالم روحي، ماذا تفعل وتتعلم حين يكون الأمر متروكًا لك. في هذه الشعيرة، ورايزنج ولف قابع على السحابة يهتف «يمكن أن أرى» وما رآه كان «علامات» مألوفة، تشمل «برووننج»، المركز الثقافي لمقاطعة

البلاكفيت، وبلدتين أخريين في المقاطعة، إيست جلسير وبب. كان يستطيع رؤية «منزل جدته». جلس ينظر إلى وطنه، متصلًا من جديد بأماكنه المقدسة، والناس المهمين، قادرًا على أن يرى وطنه ويشعر به من جديد. وكان هذا كله «مريحًا وطيبًا».

رايزنج ولف وقد ارتفع الآن، بتواضع حقيقي، لا يحتاج كثيرًا إلى شيء «طيب»، ولا يريد أن «يستغرق وقتًا طويلًا جدًّا» على السحابة. يذكِّر مستمعه بالغموض القوي للعالم الروحي قائلًا: «لم أعرف حقًّا كيف وصلت إلى هناك بالضبط». لمستمع تقليدي من البلاكفيت، يذكِّر المرء هنا بالطرق المتنوعة التي يمكن أن تعمل بها الأرواح. قبل ذلك قال تو بيرز: «حين تأتي الأرواح، يمكن أن ترفع عصا»، أو «يمكن أن تعلمك أشياء.» «يمكن أن تكون الروح فظة جدًّا أو جبانة جدًّا، بالطريقة التي تريد أن تعاملك بها قبل أن تهبك قوتها»، كما يعبر بيرسي بولشيلد (١٩٨٥م، ص٣٣٧). نتيجة الغموض والشك المتضمنين، ينتقل المرء أو يُنقَل إلى العالم الروحي ومنه بحذر وتبجيل. ربما لا يكون لدى المرء إلا القليل لو كان لديه ما يقوله في المسألة، لكن حين يتصرف كما تصرف رايزنج ولف فإنه يمارس يقظة حقيقية في المسألة.

الجزء الثاني: «جاءوا، وأعادوني»

إذا كان الوصول إلى العالم الروحي فجائيًّا وغامضًا إلى حد ما، كما يوحي رايزنج ولف (السطور ١٤–١٦)، فإن الرحيل عنه يكون كذلك أيضًا. يخبرنا: «أعادوني وبعد ذلك جلسْتُ في التيبيبي هناك» (السطران ٤٦-٤٧). لمن يشير ضمير الغائب هنا، أو لماذا؟ من أعادوا رايزنج ولف؟ وبمَ يمكن أن يوحي ذلك بشأن الانتقال بين الفضاءات والثقافات والأزمنة، والأرواح؟

عند هذه النقطة من القصة، يكون استخدام ضمير الغائب مفعمًا بالمعنى. بمعنى أنه يشير إلى «الشيوخ»، إلى الجانب الفيزيائي من الوجود الروحي. وهم، بهذا المعنى، أناس، مسنون عادة، يستجيبون لطلبات المساعدة، ينظمون شعائر مناسبة، ويقومون بدَور المشاركين الحكماء النشطين في تلك الشعائر. وبمعنى آخر، يشير ضمير الغائب إلى «هنود روحيين طوال»، إلى الجانب الروحي للوجود الفيزيائي. يساعد هؤلاء الناس في توجيه الوجود الروحي، وتوصيل الأفعال والوعي بطرق مثمرة تساعد الباحث. يمكنهم، باعتبارهم مساعدة روحية أو قناة توصيل، أن يساعدوك في الدخول إلى عالم روحي والخروج منه. وهكذا يشير الضمير إلى شخصية معقدة تكون في الوقت ذاته روحًا

مجسدة وجسدًا روحيًّا. وتعمل هذه الشخصية من خلال الجسد والروح، ويجدد الباحث الارتباطات المتكاملة بين المادي والروحي، الأرض والكنيسة، حيث يدعم كل منهما الآخر، وهكذا يوجد الاثنان معًا.

وهناك معنى آخر يرتبط بضمير الغائب لا ينشط على الفور في السطر ٤٦، على الأقل فيما يتعلَّق بالإشارة إلى شخصية معينة، لكنه شرط لمعنى هذا السطر، وقصة رايزنج ولف نفسها. بهذا المعنى، يشير الضمير — كما يستخدم على سبيل المثال في السطر ٢ — ليس فقط إلى شخصية، بل إلى «شعائر روحية» بوصفها، هي نفسها، أحداثًا ثقافية. بهذا المعنى، تقدم الشعائر شكلًا تواصليًّا مهمًّا تُطرَح من خلاله المشاكل، وتُدعَم القدرات الشخصية، ويتعزز الوجود الروحي. في مثل هذه الأحداث، يلمس المتضرعون الحقائق العظيمة والمصادر التقليدية للحكمة والقوة، المهددة في العالم المعاصر الذي يعيش فيه رايزنج ولف. يمكن للمرء، منتقلًا إلى أحداث الشعائر، إذا مورست بشكل صحيح، أن يحفظ «توازنًا» حقيقيًّا، كما عبَّر من قبل، في وجوده الروحي والفيزيائي. وحيث إن هذه الأحداث تعمل بطرق قوية غامضة، يجب توخي الحذر والتحلي بالتواضع. على المرء أن يكون ممتنًّا لأن العالم الروحي جدد فهمه للحياة من جديد، ويرحل سريعًا بمجرد الترحيب به. وأيضًا نتيجة لقوة الحدث، ووضعه بوصفه «حقيقيًّا» ينبغي أن يحميه مَن هم في أفضل وضع لمعرفته. وهكذا نعود مرة أخرى إلى «الشيوخ»، نعم، «المسنين»؛ إنهم الذين يساعدونه مرة أخرى.

الجزء الثالث: «حين يأخذك الروحانيون، سوف يجيبون على أسئلتك»

يلخص رايزنج ولف حكايته وحلها (السطور ٤٨–٥٣). من خلال «الشعائر الروحية»، شعائر مثل تلك التي وصفها للتو، يمكن أن يأخذك «الروحانيون» «إلى أماكن مختلفة كثيرة وترى الكثير من الناس المختلفين». يريد من مستمعه أن يعرف أن الحدث نفسه والعملية يمكن تطبيقهما على ظروف شخصية متنوعة، على مشاكل متنوعة، حاملة أي فرد إلى أي «أماكن» أو «أشخاص» يمكن أن يقدموا له المساعدة.

يريد أيضًا أن يعرف مستمعه أن هذه الأحداث حقيقية بشكل لافت. وإذا كنت تشك في ذلك، يمكن «للمسنين» أن «يقيموا شعيرة»، ويأتوا «بأولئك الناس [الروحانيين]» ويساعدوك على التأكد من «إن كانت حقيقية». بهذا المعنى، يمكن فصل الخبرات الوهمية والزائفة والمتخيلة عن الخبرات الحقيقة. وقد لخَّص تو بيرز القضية بشكل متكرر، خاص

وعام، وهو يناقش معتقدات البلاكفيت وقيمهم، «شعبنا واقعي». وأكد رايزنج ولف على واقعية خبرته المحكية. من خلال صوره اللغوية، صور خبرة فعلية رائعة كما حدث حين «جلس ... في السحب»، «وجذب ... من ذراعيه» بواسطة الهنود الروحانيين، وكما حكى بالتفصيل المشهد الذي لاحظه وهو «في السحب». في قبضة تلك الخبرات، يقول رايزنج ولف «شعر بالارتياح وأنه كان في حالة طيبة». وكان على يقين من أنه إذا كانت هناك أي شكوك بشأنها، وإذا تطلَّب الأمر ذلك، يمكنه أن يسأل «الشيخ» ليصبح «مفسرًا»، «سوف يأتي الناس»، ومرة أخرى، «سوف يجيبون على أسئلتك». وهكذا يعود بنا في تصميم دائري عميق (إلى السطر ٢ وما بعده) مرة أخرى «في الشعائر الروحية، يأخذونك إلى هناك».

(٣) السرد والأحداث المسرودة: قصَّة عن اتصال طقسي

«الشعائر الروحية» التي يشير إليها رايزنج ولف (في السطر ٢)، ويحكيها، أحداث تواصلية معينة واضحة إلى حدٍّ ما. ربما تشمل ما هو أكثر وضوحًا مثل شعائر حمامات الساونا والأبحاث البصرية. وربما تشمل ما هو أقل وضوحًا مثل «الضبابي smudging» و«مجرد الاستماع»، وهما فعلان للتأمل شكليين نسبيًّا.

الهدف العام من الشعائر هو التطهير والتجديد، تطهير لأنها تنبذ الوباء اليومي، وتجديد لأنها تبعث الحياة الروحية الحقيقية. والتطهير والتجديد يقومان بصف الأبعاد المادية والروحية للحياة، عند طرح المشاكل في حياة شخص، وتساعدانه على التغلب على ظروف الحياة، وتجعله أقوى أثناء ذلك.

حين يشعر شخص بالحاجة إلى إرشاد أو مساعدة، يمكن بَدْء الشعيرة، غالبًا بمساعدة المسنين، رغم أن هذا ليس ضروريًّا. هذه الشعائر كما تناقشها وتسردها المعارف التقليدية للبلاكفيت (على سبيل المثال، Bullchild 1985; Grinnell 1962)، تتكون من شكل طقسي عام (انظر Carbaugh 1983; Philipsen 1987). قد يبدأ المشاركون بالسفر، وحدهم أحيانًا، إلى مكان خاص. بمجرد أن يكونوا هناك، يتجددون من خلال الطعام و/أو الشراب ويمكن أن يتطهروا في حمامات الساونا. وقد يبحث المهتمون حينذاك عن الإرشاد الروحي، والرؤية، والحكمة من العالم الروحي. وقد يشمل هذا أفعالًا تشمل الصوم، أو تدخين البايب، أو حرق البخور، أو الصلاة، أو غناء أغانٍ مقدسة، أو تأملًا بسيطًا. ويمكن

القيام بهذه الأفعال بسرعة، وقد تمتد لفترة تصل إلى أربعة أيام. ربما يتجدَّد الساعون ويطهرون أنفسهم مرة أخرى. وفي النهاية يعود المشاركون إلى وطنهم (انظر Harrod 1992، ص٢٢–٣٧).

بالطبع يعرف رايزنج ولف هذه الشعائر وهذا النوع من التسلسل الطقسي. ويشير إليها مباشرة (في السطور ٢، ٥٤، ٥٧)، ويصف بالتفصيل مثالًا خاصًّا. في السياق الثقافي لهذا الطقس، يمكننا أن نفهم بشكل أفضل الشكل العام للنشاط المتضمن هنا. ويمكننا أن نفهم أكثر كيف تمجِّد الشعائر المعتقدات المقدسة للأرواح والأسرار في أماكن الطبيعة، وقيم التواضع، والتقاليد، والتقوى في الحياة اليومية.

(٤) الخصائص الأسطورية: الذاكرة في السرد

> أود أن أعود إلى زمن قبل الزمن. في هذا الزمن الأسطوري لدينا هذه القصة المختلفة عن الشخصية، نسميها أسطورة. والأسطورة أحيانًا نتيجة لخبرة خيالية قوية جدًّا، وبتحديد شديد نتيجة لخبرة استثنائية، وتساعدها الأسطورة على تشكيل الروح، وتساعدها على تشكيل روح الشجاعة المطلوبة لتواصل. وتساعد الأسطورة أيضًا على بناء الاحترام بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة.
>
> (جاك جولدستون، مغنٍّ وراوي قصص من البلاكفيت)

تفعل الأشكال الأسطورية للمجتمعات ما تفعله الأحلام لفرد؛ تقدم «سردًا رمزيًّا عظيمًا» يمكن فيه التعبير عن ظروف الحياة وفهمها (انظر Philipsen 1987). وباستخدام الأسطورة يمكن وضع الحياة في شكل لا يعمل فقط لذات المرء، بل يعمل أيضًا لرفاقه وأسرته وجيرانه. يقدم سرد رايزنج ولف مرحلة فاتنة من الشكل الأسطوري وخصائصه عند البلاكفيت. وسوف نرى الطريقة التي تُحَل بها الحبكة، والأفعال الرئيسية التي تتحقق، وحل الدراما، ونقطة الامتياز التي يتم منها الكثير من السرد ليُفهَم باعتباره خصائص لأسطورة عظيمة للبلاكفيت. ثمة موارد أسطورية خاصة تعمل هنا في قصة رايزنج ولف تُشتق من الحكايات القديمة، حكايات «الرجل العجوز»، أو «سكارفيس Scarface»، أو «امرأة بذيل من الريش» أو «النجم الثابت».

أساطير نابي أو الرجل العجوز وسكارفيس:
حكايات السفر، والحلم، والحصول على مساعدة

بالنسبة للبلاكفيت الذين على دراية بأدبهم الشفهي، تقدم قصص «نابي»، أو الرجل العجوز، موارد أسطورية بارزة لأداء خبرات الحياة. «مرَّت قصص نابي من جيل إلى جيل في أمَّة البلاكفيت حتى اليوم. ولكلٍّ أسرة تفسير خاص لهذه القصص، لكن في التحليل الأخير لكل قصة هدف خلقي عام. ربما تعلِّم قصة درسًا أو تثبت قضية؛ وقد تحكي أخرى كيف تحقَّق جزء معين من الطبيعة» (Rides at the Door, 1979, p. 7).

تحكي قصص نابي بأفضل صورة في سلسلة. وترد القصة الأولى في مجموعة تسمَّى «الأحلام». وهي عمومًا تسير على النحو التالي (سجلها Darnell Davis Rides at the Door, 1979, p. 9):

> منذ فترة طويلة كان شعب البلاكفيت يعيش بتعاليم نابي، وقد أوضح نابي للشعب أشياء كثيرة جدًّا. وأعطى نابي أيضًا للهنود الإرادة ليعيشوا بابتكار حيوانات ونباتات وكل المخلوقات الحية لاستخدامهم. وأعطى الشعب طريقة صحيحة ليعيشوا بها، وأوضح لهم أيضًا الطرق الخطأ.
>
> وكان من الهدايا التي قدَّمها نابي للبلاكفيت القدرة على الحلم. وعلَّم الناس كيف يستخدمون أحلامهم بطريقة جيدة. وكان على الرجال أن يذهبوا إلى الجبال للعثور على أحلامهم. كان عليهم أن يناموا على وسائد من جماجم الجاموس ويحلموا. وحين كانوا يعودون إلى المعسكر، يتبعون النصيحة التي رأوها في أحلامهم.
>
> وكان الهنود يقدرون أحلامهم ولا يخافون. كانوا يعرفون أن الأحلام يمكن أن تساعد الجميع.
>
> علم نابي الناس كل شيء في تلك الأيام. والآن نحكي قصصه، كما سمعناها عن شيوخنا.

تشمل القصة الشخصية لرايزنج ولف عن «شعيرته» عناصر أساسية من هذه الأسطورة الأولى لنابي. تضفي هذه الحكاية الأسطورية قيمة عظيمة على «الحلم» باعتباره فعلًا فعالًا على المستوى الثقافي، وطريقة لتشكيل رابطة بين عالم الطبيعة وعالم

الإنسان، واكتساب الشجاعة للاستمرار — كما يقول جاك جلادستون Gladstone. إنه طريقة فعَّالة للوجود في مكان، طريقة لجمع الحكمة، طريقة للارتباط بالخصائص الروحية لمكان. وهكذا يمكن لحالة الحلم والنوم أن تزود المرء ببصيرة وطاقة جديدتين. يقع هذا الفعل ضمن الحبكة التقليدية لإمكانية أن «يرحل» شخص، ربما إلى «الجبال»، إلى «حلم» أو يبحث عن رؤى، وهذا «سوف يساعدك». تتمثل حوافز الحلم ببساطة في أن المرء قد يكون في حاجة إلى «مساعدة»، ويمكنه أن يصلِّي، ويكون الحلم طريقة مقبولة ثقافيًّا لتلبية صلواته. والقضية أن التلبية ليست من صنع المرء، لكنها تُقدَّم أحيانًا بصورة غامضة عند البحث عنها، من عدد من الأماكن أو المخلوقات، وتساعد على منحه الشجاعة ليواصل.

التطور الأكثر وضوحًا لهذا الخط من الحبكة في الأدب الشفهي للبلاكفيت هو أسطورة سكارفيس.[١٣] وفيها، شاب مشوه عليه أن يسافر ليقابل «خالق الشمس»، لتلتئم جراحه ويصبح زوجًا مناسبًا لشابة جميلة (انظر على سبيل المثال، Schultz & Donaldson 1930, pp. 71–76; Bullchild 1985, pp. 325–390; Wissler & Duvall 1995, pp. 61–66). وتأخذه رحلاته عبر الجبال العظيمة، بما فيها سبعة أماكن للبحث البصري، حيث يتعلَّم سكارفيس كيف يواجه بأفضل صورة تحديات هائلة في رحلته. وفي النهاية، يصل الشاب إلى مصدر هائل للمياه يتخيل في البداية أنه لا يستطيع أن يجتازه. ويكاد يستسلم. وفي النهاية، تساعده بجعات كبيرة تأخذه إلى عالم «خالق الشمس» الذي يمحو الندبة التي تشوهه. ويعود، رجلًا جديدًا، إلى وطنه ليتزوج عروسه الفاضلة الصبور. إذا كانت حكاية نابي ترسل الناس إلى الأرواح والأماكن لتجد الحكمة الروحية، فإن حكاية سكارفيس تذكِّرهم بأن السفر يمكن أن يولِّد قدرات وبصائر جديدة، ومن بينها خلق حياة جديدة عند العودة إلى الوطن.

القصة التي يبدعها رايزنج ولف لمستمعه مرصعة بمهارة بهذه الخصائص الأسطورية المحددة وبهذا الشكل. الفعل الأساسي في القصة، «في العالم الروحي، فعال ثقافيًّا لأنه، كما يقول، «في أحلامك يمكن أن تسافر كثيرًا حقًّا» (السطر ٥١). تتحرك

[١٣] سكارفيس Scarface: يعني الاسم حرفيًّا ندبة الوجه. (المترجم)

الحبكة الأساسية من رغبته في السفر إلى وطنه، إلى زمنه «في السحب»، عودة روحية إلى الوطن، لأنه مصدر عظيم للارتياح والروعة بالنسبة له. وبسرد خبراته الشخصية من خلال هذه الخصائص الأسطورية، حكى رايزنج ولف حكاية شخصية. فعل هذا من خلال شكل أسطوري لا ينشط الأفعال الفردية وحدها بالإرادة بل والأفعال الثقافية بالتوجيه الروحي، وليس فقط خطط شخصية بل حبكات ثقافية تقدم المشاكل وتحلها بالطرق التقليدية للبلاكفيت. ونتيجة لهذا، تُعاش حياة رايزنج ولف وتُحكى ليس فقط طبقًا لظروفه وما يملى عليه، لكن أيضًا باعتبارها تتبع الإرشاد الخلقي لهذا الأستاذ الأسطوري العظيم، نابي، وكلماته الحكيمة «للأوائل»، حين يكونون في حاجة «للحصول على قوة روحية».

امرأة بذيل من الريش أو أسطورة النجم الثابت: نقطة امتياز حقيقية للحكي

السفر والحنين للوطن بالطبع حبكة متأصلة بعمق في الأدب الشفهي والمكتوب عند كثير من الشعوب. وقد نتوقَّع أن بعض حكايات البلاكفيت، إذا لم نكن نعرف بشكل أفضل، كما كتب مصنِّف لحكايات حمامات الساونا التقليدية، «ربما أخذ بالكامل من الأوديسة» (Grinnell 1962, pp. xvii). ذُكِرتْ أسطورة سكارفيس من قبل إحدى تلك الحكايات، مقدمة شكلًا عميقًا للسفر، والمخاطرة الروحية، والتعاليم الخلقية لرحلة من الوطن والعودة إليه ومكانه. وأسطورة امرأة بذيل من الريش مثال آخر.[١٤]

حين كانت المرأة بذيل من الريش شابة نظرتْ، ذات ليلة، إلى النجوم، وحين رأت «نجم الصباح» قالتْ: «أودُّ أن يكون زوجي!» بعد ذلك ببعض الوقت، ظهر «نجم الصباح»، بشكل مؤكد تمامًا لها واتخذها عروسًا له. وبوصفه ابنا لـ «خالق الشمس» و«نور الليل»، أخذها «نجم الصباح» إلى وطنه، إلى «الأرض العليا». وصارت المرأة، وقد تم الترحيب بها بحرارة، عضوًا نشطًا في أسرة «نجم الصباح» وقريته. والمرأة الشابة تحفر لاستخراج اللفت للقرية ذات يوم، لاحظت لِفتة هائلة رائعة. وكانت اللفتة التي ذكرتها لها «نور الليل»، وحرَّمت عليها استخراجها. كل يوم تذهب المرأة الشابة لتحفر وتستخرج اللفت،

[١٤] بالنسبة للتحليلات التالية أعتمد على نسخ هذه الأسطورة المسجلة في Schultz & Donaldson, 1930, pp. 76–82، وفي Wissler & Duvall, 1995, pp. 58–61. (المؤلف)

ترى هذه اللفتة وتتشكك في سبب تحريمها، وقد أغرتها. حدث هذا وتكرر، وكان الإغواء يزيد يوميًّا. في النهاية، ذات يوم، لم تعد المرأة الشابة تستطيع مقاومة الإغواء، فاستسلمت وأخرجت اللفتة الهائلة الرائعة. وأخذت تدحرج اللفتة جانبًا.

> نظرت المرأة في ثقب فيها أخذ يكبر؛ لم يكُن له قاع؛ كان يمكنها أن ترى من خلاله؛ يمكن أن ترى، أسفل على مسافة بعيدة، الأرض التي أتت منها؛ وديانها وجبالها وبحيراتها وجداولها، نعم، ومساكن أهلها، في قاع نهر. جلستْ عند حافة الثقب، ونظرت من خلالها فترة طويلة، ناظرة إلى معسكر أهلها وأصابها حزن شديد. (Schultz & Donaldson 1930, pp. 79–80)

وقد عرف أنها ستكون غير سعيدة إذا لم تعد إلى أهلها، أقنع «خالقُ الشمس» «نجمَ الصباح» بضرورة عودة المرأة إلى وطنها، أو تبقى تعيسة إلى الأبد. شفقة عليها، عاد «نجم الصباح» وزوجته إلى وطنها، بمباركة من «خالق الشمس»، ومع تعليماته لتمجيده لتعيش هي وأهلها حياة طويلة وسعيدة.

ترتبط هذه الأسطورة بالقصة الشخصية لرايزنج ولف بعدة طرق. التيمة الأساسية حكاية سفر للانتقال بين العالم الفوقي والعالم الأرضي. الحافز الأوَّلي للانتقال حنين رومانسي، الحافز التالي الحنين للوطن. وبالإضافة إلى ذلك، يوجد توازٍ مهم بين سرد رايزنج ولف وهذه الأسطورة. مثل امرأة بذيل من الريش، كان مسافرًا يريد العودة إلى الوطن (السطر ٧)، وجد نفسه في السحب ينظر إلى أسفل (السطور ١٤–١٦، ٢٦، ٣٢-٣٣، ٤٥)، ورأى خصائص معينة لوطنه (السطور ٢٧–٣١، ٣٤–٣٧)، وشعر بالارتياح بما رأى (السطران ٣٨-٣٩). بالإضافة إلى ذلك، كان ما رآه مماثلًا لما رأته المرأة، خصائص الأرض، الجبال، ومساكن أفراد الأسرة.

ربما الأكثر إثارة على مستوى أنها بنية موازية هو المنظور المقدَّم في جزء من السرد، النظر من أعلى في السحابة إلى أسفل. إن الوصف هذا في الأسطورة، كما قدمناها، يكرر تقريبًا ما يقدمه رايزنج ولف. تُكتسَب البصيرة، والمرء يقبع في سحابة، ينظر إلى وطنه وأهله. البصائر المحتملة — للشعور بالارتياح والدراما متعددة الثقافة — عروض منظورة متماثلة أيضًا. في الاثنين، يلبي الحنين إلى الوطن فورًا، لكن المرء يواجَه أيضًا بمعرفة قاسية بكونه محبوسًا إلى الأبد بين العوالم.

(٥) السرد دراما اجتماعية: بين العوالم، والمقاومة الثقافية، والحماية[١٥]

إذا كانت الخصائص، والشكل الأسطوري، الفعالة في سرد رايزنج ولف تقدم روابط بالماضي من خلال أفعال وأخلاق تقليدية، فإن الخصائص الدرامية تقدم روابط تاريخية بالأحداث والعوالم المعاصرة. لا يوجد بمثل هذا الوضوح في أي مكان، حين يذكر، أن الشعائر «تأخذك إلى هناك»، وهكذا «لا تكون في الحياة الحديثة». ونكتشف، في النهاية، أن «هناك» تعني «في السحب»، و«في عالم روحي». وضمنيًّا، «هنا» تعني بمعنى معين «في التيبي هناك»، وعمومًا «ظهر الشرق».

المعاني الثقافية في المقولات الرمزية التي يستخدمها رايزنج ولف ثرية بشكل لافت. كما رأينا، بمساعدة «الشيوخ» و«الشيخ» يقوم بنقلة حرفية من بعد غير روحي إلى بعد روحي للوجود. الخيوط المنسوجة في حكاية رحلته موتيفات رمزية، تنقله مكانيًّا من «ظهر الشرق» إلى «موطنه» في الغرب. الخيالي هنا عميق وثرى أيضًا، من المؤسسة الأوروبية والمستوطنات الأرستقراطية في الساحل الشرقي إلى السكان الأصليين وأرض العجائب الطبيعية في المناطق الغربية. ثمة موتيفة زمنية توحي أيضًا بطرق عيش «الحياة الحديثة» مع الموارد «التقليدية». إن اقتران الموتيفات الروحية والمكانية والزمنية يخلق تقابلًا مبطنًا إلى حد ما، لكنه قوي بعمق بين «عالم الرجل الأبيض» و«عالم البلاكفيت»، بين فساد الحاضر وماضٍ رعوي. وهكذا ينقل التحول المقولات الرمزية من «الحياة الحديثة» إلى «عالم روحي»؛ معاني ثقافية كثيفة روحيًّا ومكانيًّا وزمنيًّا. وخلال هذه المصطلحات تبرز تنقلات بين الوجود الروحي وغير الروحي، ووجود مشترك صعب بينهما، الموطن في المقاطعة وخارج المقاطعة، الأساليب التقليدية والمعاصرة في الحياة.

المعنى التاريخي لهذا الاحتكاك مع «الرجل الأبيض»، حين يحكيه البلاكفيت، تشير إلى الأمام عادة في شكل تراجيديا.[١٦] وكثيرًا ما تقابل هذه الحكايات بين يوتوبيا «ما قبل الاحتكاك» وفساد «ما بعد الاحتكاك، مع الانتهاك التالي الذي يتردد صداه في أزمات

---

[١٥] مفهوم الدراما الاجتماعية الذي أستخدمه هنا مدين به لأعمال فيكتور ترنر Turner (١٩٨٠م). يفسر المصطلح شكلًا ثقافيًّا من أربع مراحل، انتهاك مبدأ، الأزمات التالية، محاولات للإصلاح، وإعادة التكامل الاجتماعي أو الانشقاق الاجتماعي (قارن Philipsen 1987).

[١٦] أقدم حكاية تاريخية هنا، في مجال خبرتي، حكاية يلمح إليها البلاكفيت عادة بشكل غير مباشر تمامًا، إذا ذكرت أصلًا. أقدمها هنا لأنني أعتقد أنها أيضًا فعالة بشكل غير مباشر في هذا الحكي، أساسًا في

هذا اليوم. ومثالًا لذلك، تأمل المقطع التالي، لبيرسي بولشيلد (١٩٨٥م، ص٣٩٠)؛ المقطع الختامي في مجموعته التفصيلية الطويلة للأدب الشفهي عند البلاكفيت.

> لم يكن لدى السكان الأصليين ما يدفعونه من نفقات. لم نكن نملك ما نشتري بها طعامًا؛ لم نشترِ ملابس، ولا أي شيء مما تتطلبه الحياة اليومية. لم نكن نعرف شيئًا عن الإيجار، كانت لدينا بيوتنا المتنقلة، وتسمى التيبي tipis. كنا نسافر ببطء لأننا نمشي إلى حيث نحن ذاهبون، فقط كلابنا الوفية تحمل عنا بعض الأعباء، لكن كل شيء كان رائعًا حتى جلب لنا الأصدقاء البيض طرقهم في التدمير، أمراضهم، طعامهم الفاسد، الذي لم نستخدمه بعد تمامًا، والقتل والسلب والنهب، ومكرهم. وقد وضع هذا نهاية لحياتنا التي كانت هادئة ذات يوم، ونحن الآن نصارع لنبقى على قيد الحياة ما تبقى من انقضاض الرجل الأبيض، حيث إنهم لم يتخلوا قط عن محاولاتهم الكاملة للاستيلاء على الأرض. يمكن فقط لنا، السكان الأصليين، أن نصليَ لإلهنا «خالق الشمس»، ليخلصنا من هذا الانقضاض الخبيث ونهب أراضينا والآن نهب المياه.

حين يقابل رايزنج ولف «الحياة الحديثة» بأخرى روحية و«تقليدية»، كما يفعل في السطر ٣، يجلب هذه الصعوبة ليحكي حبكة قريبة من السطح. يستدعي سرده بشكل موجز إلى حد ما الحكاية التراجيدية التاريخية لبعض أحداث الماضي حين انتهك «الرجل الأبيض» «البلاكفيت»، مع الأزمات الناجمة عن ذلك والمستمرة حتى اليوم. كما يذكِّرنا بيرسي بولشيلد، الحكاية حكاية تاريخية، نعم، لكن آليات ذلك التاريخ تستمر في قضايا اليوم، خاصة فيما يتعلق «بالأرض» و«المياه»، مذكرة بطلبات الشركات لحقوق التعدين، وآبار النفط، وانتهاكات المعاهدات المتنوعة. إن مثل هذه المقترحات تدنس «كنيسة» رايزنج ولف وتو بيرز والبلاكفيت.

تقدم الخصائص التاريخية للسرد شيئًا آخر أيضًا. كيف يقدم الانتقال بين العوالم الثقافية حكاية خلقية للحياة المعاصرة، وحكاية درامية عن الحياة في عالمين ثقافيين

السطر ٣، مع ذكر رايزنج ولف «للحياة الحديثة». تقدم الحكاية التاريخية أيضًا حالة لحكي رايزنج ولف وبولشيلد؛ لأن الأحداث المحكية، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، في التراجيديا، تخلق، جزئيًّا، الضرورة الحقيقية لوجود هذه القصص. (المؤلف)

مختلفين، مقاومة إغراءات عالم الرجل الأبيض والمحافظة على حكمة البلاكفيت. والدراما المتضمنة الأكثر عمقًا — لمقاومة المعاصرة والمحافظة — تتكون في طرح عدة تقلبات سيمنطيقية فعَّالة في هذا الخطاب. على سبيل المثال، ما يعتبر «حقيقيًّا» على المستوى الروحي في المعرفة التقليدية للبلاكفيت (على سبيل المثال، أن يكون المرء في السحب) يعتبر غالبًا غير حقيقي في معرفة «الرجل الأبيض». الحي روحيًّا في المعتقدات التقليدية للبلاكفيت (على سبيل المثال، الأرض، والصخور، والجبال) يراه عادة الرجل الأبيض مادة ميتة. وبينما يفترض كثيرون من البلاكفيت أن عالم الطبيعة وعالم الروحي مترابطان، يرى الرجل الأبيض أنهما منفصلان. والطرق الرئيسية للتعليم والإلهام عند للبلاكفيت التقليديين (أي رؤية الأرواح والاستماع لهم في أماكن الطبيعة) ليست معتادة في تعليم الرجل الأبيض. كل مسلمة وشكل ثقافي للاتصال في الحياة التقليدية للبلاكفيت عكستْها وأبطلتها أو حرَّفتْها «الطرق» المعتادة «للرجل الأبيض». يذكِّر رايزنج ولف، ناسجًا هذه التقلبات الدرامية في السرد، البلاكفيت بعدم الخلط بين «الحياة الحديثة» والطرق التقليدية للبلاكفيت التي يحرسها «الشيوخ». خلال سرده، والأفعال والأحداث الثقافية التي يمجدها ويحتفي بها، يمكن أن يكتسب البلاكفيت الشجاعة والحكمة، ويؤكدون الشرعية — والنزعة الخلقية العميقة — لكونهم من البلاكفيت، والعيش بهذه الطريقة في هذا العالم المعاصر.

(٦) الاستنتاج: السرديات خطابات ثقافية

حاولْتُ أن أوضح هنا كيف صِيغ نص سردي ببراعة في خطاب ثقافي للبلاكفيت. بمعنى ما عالجْتُ ذلك النص، ونصوصًا أخرى، باعتباره ممارسة للتواصل تستدعي هنا أحداثًا ثقافية من قبيل الشعائر، ومعاني خاصة من قبيل المقولات الرمزية والتقلبات السيمنطيقية، وتفترض كلها خطابًا خاصًّا للبلاكفيت وتبدعه. بهذا المعنى، الخطاب الثقافي فعَّال في ممارسات الاتصال التي تنتشر بين شعب، مجموعة نصوص في سياقات، كل منها أداء مناسب يرتبط بالأحداث والمحادثات الثقافية الجارية، ويبقى لكل منها معنى من خلال مصطلحات وموتيفات وحوافز غير منطوقة ثقافيًّا. في هذه العملية، يتم لفت الانتباه إلى حلبة استطرادية محلية، وطرق تشكيلها وحكيها للقصص، تاريخها في الفعل والعمل. هذا هو عمل الخطاب الثقافي المحلي.

بمعنى آخر، ينبثق منظور هذا الخطاب الثقافي الخاص من نظرية تجريدية للخطاب الثقافي.[١٧] بتعبير آخر، ثمة منظور عام للبحث فعال في بناء التفسير السابق وضروري له. يقدم هذا المنظور طريقة عامة للبحث في الخطابات الثقافية للسرد والهوية. بناء على فرضيات بأن كل سرد نص تعبيري، وكل نص جزء من نظام اجتماعي لممارسة التواصل، ينبغي أن يتقدم البحث في كل حالة ليكتشف حقيقة النص السردي. وتعني معرفة السرديات بهذه الطريقة اجتياز مسار معقد. تظهر عدة أسئلة عن أوضاع التعبير وأشكاله: ما سياق الحكي وما الشكل الخاص الذي تأخذه السرديات هنا؟ وعن المعاني وأحداث التواصل: أي خيال رمزي قوي فعال في سلسلة أكبر وفي أية سلسلة يتم التعبير عنه؟ وعن أفعال التواصل وأدواته وقيمه: ما الفعل الذي ينفَّذ وما مصادر الرسائل التي تُذكَر وتُقدَّر؟ وعن النُّظُم الثقافية للمعنى: ما المعاني الأكثر عمقًا التي يتم التعبير عنها، وما الفلسفة الثقافية المفترضة بشأن طبيعة شخص (أو ما ينبغي أن تكون عليه)، وما الأفعال التي يمكن (وينبغي) القيام بها، كيف يمكن (وينبغي) للمرء أن يشعر، وكيف يمكن (وينبغي) له أن يقطن في أماكن؟ الوضع المناسب لبحث هذه الطريقة هو الانهماك بشكل خاص مع الآخرين، في نظرية الخطاب الثقافي، وطريقة عامة لسماع أشكال سردية خاصة في تعبيرات ثقافية معينة، وطريقة للاستماع لمواقف، وأشكال، وفي أحداث ومعانٍ عميقة، وفي أفعال وفلسفات ثقافية للتواصل. في كل حالة، يسير الشكل السردي في مساره الخاص، وهو ما ينبغي.

كانت الحيلة العامة الموجَّهة هنا — في النص السردي لرايزنج ولف — وضع التحليل في السياق البراجماتي لأدائه، وكشف العلاقة بين هذا السرد والحدث الذي أُنتِج فيه النص، مما يجعلنا حساسين لمشهد التواصل الخاص لاستخدامه. وبعد ذلك، تم استكشاف العناصر الخاصة المستخدمة لتجميع السرد. وقد أدى هذا إلى كشف خصائص عديدة للنص نفسه؛ موتيفة معقدة للسفر في تنقلات روحية ومكانية وزمنية وثقافية، ومجموعة أدوات بنيوية تشمل أسماء أماكن، وخاصية علاقة الفعل، ونحو grammar «الواقع»، وحدث احتمالي «للسر». كيف تؤدي هذه العناصر المرتبطة بممارسات وأحداث أخرى مماثلة إلى فحص مجموعة طقوس يتناولها النص، بما في ذلك التسلسل واستخدامات

---

[١٧] توجد عدة مناقشات متاحة عن المنظور العام الموجه لهذا البحث (انظر على سبيل المثال، Philipsen 1987; Carbaugh 1996, 1999). (المؤلف)

ثقافية معينة. أخيرًا، تم تفسير الموارد الأسطورية والدرامية العميقة التي تتجلى في شكل النص نفسه، وترتبط بالتيمات الثابتة بشأن حياة البلاكفيت، وطرق حكي تلك القصة خاصة. المسارات العامة متاحة خلال السرديات، نعم، وينبغي أيضًا أن نكون قادرين على أن نحس العشب الحلو ووسادة الأرانب على طول الطريق، وخاصة عند رؤيتها من «على السحابة».

في التحليلات الناتجة عن ذلك، آمل أن تكون قد أوضحتْ طريقة بناء هذا السرد، وهذه النصوص الشفهية، مفاهيم البلاكفيت عن أنفسهم وأفعالهم وظروفهم وتاريخهم. ويتضمن هذا أن اعتبارات السرد تتطلب تحليلًا على مستوى الثقافة والاتصال. ولسماع القصص، في المقام الأول، ينبغي أن نكون مع الراوي بطريقة خاصة. ولفهم القصص المحكية لنا علينا أن نعرف شيئًا عن العالم المحلي الذي تتناوله القصة وتعيد بناءه. إحدى فرضيات أبحاثنا أن نحاول، كما يعبر كيث باسو (١٩٩٠م، ص١٣٦)، «أن نضع تفسيرات مبدئية للعوالم المشكَّلة ثقافيًّا ونحاول فهم حقيقة العيش فيها». ولنعرف أكثر إن كان ينبغي على المرء، أن يحكي قصة، وإذا كان ينبغي عليه، كيف يمكن له وكيف ينبغي عليه أن يحكيها. إذا كنا نريد فهم بعض معاني ما يقوله الناس عن أنفسهم، وعالمهم، عن أشيائه وناسه، علينا أن نستفيد من معالجة النصوص السردية باعتبارها موارد للثقافة والاتصال. وبالتالي نسمع فيها تصريحات رمزية منظمة بعمق تُبدَع لتطرح طوارئ الحياة اليومية، وتلبي تحديات الناس في كشف الطرق وبالتالي توليد الشجاعة للاستمرار.

(٧) «سوف تحدث أشياء مثلها»

ورايزنج ولف يتحدَّث عن «ظهور الأرواح» قال: «إذا كنْتَ تفكر في الطبيعة يوميًّا، وتصلي لها يوميًّا، فسوف تحدث أشياء من هذا القبيل.» في هذا التصريح معرفة ثقافية فعالة، مجموعة من المسلمات الثقافية عن العالم وكونك شخصًا فاضلًا. وتشمل مسلمات الإيمان، بأن «الأرض» و«الطبيعة» «كنيسة» وأرواح تعيش في الطبيعة من خلال أشيائها وحيواناتها، ومسلمات عن القيمة حيث يُكتسَب التوجيه الخلقي من التحول، ومن الانتباه إلى عالم الحياة. يمكن أن تكون الطرق المستنتجة للعالم بالغة الغموض، لكن هذا لا يجعلها أقل قوة وثباتًا. ذكر رايزنج ولف بالإضافة إلى ذلك أنك كلما استغرقت وقتًا أطول للارتباط ببيئتك «كلما فهمْتَ ما يدور حولك بشكل أقوى.» إنه يعرف أن هذا يمكن أن

يحدث في أشكال ثقافية متنوعة، من خلال الصلاة والاستماع والشعائر الروحية، التي تقدم بعض طرق الاتصال عند البلاكفيت من خلال من يمكن أن يفهمه المرء بشكل أفضل، والعيش بطريقة «متوازنة» في هذا العالم الحديث، والأبعاد الروحية للإيه إن دي[١٨] المادي في الاعتبار. وإذا كان عثورنا على الطريق يشمل «أرواحًا ترفع عصيًّا» كما عبَّر تو بيرز، أو الحكمة من «على السحب» كما قال رايزنج ولف، فإن الأمر لا يختلف بالنسبة «لقوى الغموض» التي يسعى الجميع إلى فهمها. ورغم كل شيء، «إذا كان حقيقيًّا، فإن الناس سوف يأتون إليك ... وسوف يجيبون على أسئلتك.»

المراجع

Basso, K. (1990), *Western Apache language and culture: Essays in linguistic anthropology*, Tucson, AZ: University of Arizona Press.

Basso, K. (1996), *Wisdom sits in places: Language and landscape among the Western Apache*, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.

Bauman, R. (1986), *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Blackfeet Community College (1997), Old man told the first people how to get spirit power (pp. 1–3), World Wide Web: Montana Sites Page.

Bullchild, P. (1985), *The sun came down: The history of the world as my Blackfeet elders told it*, New York: Harper and Row.

Burke, K. (1945), *A grammar of motives*, New York: Prentice-Hall.

Carbaugh, D. (1983), Oral tradition as spoken culture, In: I. Crouch and G. Owen (Eds.), *Proceedings of the seminar on oral traditions* (pp. 17–30), Las Cruces, NM: New Mexico State University Press.

Carbaugh, D. (1996), *Situating selves: The communication of social identity in American scenes*, Albany, NY: State University of New York Press.

[١٨] الإيه إن دي AND: تمثل هذه الحروف إشارة إلى أمور كثيرة، والأرجح، طبقًا للسياق أن الإشارة هنا إلى مطار في جنوب كاليفورنيا، مطار منطقة أندرسون، وتمثل هذه الحروف كود المطار. (المترجم)

Carbaugh, D. (1999), “Just listen”: “Listening” and landscape among the Blackfeet, *Western Journal of Communication*, 63 [special issue on Spaces], 250–270.

Deloria, V. (1995), *Red earth, white lies: Native Americans and the myth of scientific fact*, New York: Scribner.

Gee, J. P. (1991), A linguistic approach to narrative, *Journal of Narrative and Life History*, 1, 15–39.

Goodall, Jr. H. L. (1996), *Divine signs: Connecting spirit to community*, Carbondale, II: Southern Illinois University Press.

Grinnell, G. B. (1962), *Blackfoot lodge tales: The story of a prairie people*, Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

Harrod, H. I. (1992), *Renewing the world: Plains Indian religion and morality*, Tucson, AZ and London: University of Arizona Press.

Hopper, R., & Doany, N. (1989), Telephone openings and conversational universals, *International and Intercultural Communication Annual*, 13, 157–179.

Hymes, D. (1981), “*In vain I tried to tell you”: Essays in Native American ethnopoetics*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Katriel, T. (1997), *Performing the past: A study of Israeli settlement museums*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Kipp, D. R. (1993), The Blackfeet: A Native American perspective, *Montana Magazine*, 119 (June), 4–11.

Labov, W. (1972), The transformation of experience in narrative syntax. In W. Labov (Ed.), *Language in the inner city: Studies in the Black English vernacular* (pp. 354–396), Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Labov, W. (1982), Speech actions and reactions in personal narrative, In: D. Tannen (Ed.), *Analyzing discourse: Text and talk* (pp. 219–247). Washington DC: Georgetown University Press.

Langellier, K. M. (1989), Personal narratives: Perspectives on theory and research, *Text and Performance Quarterly*, 9, 243–276.

Means, R. (1992), For the world to live “Europe” must die, In: R. K. Burke (Ed.), *American public discourse* (pp. 54–63), Lanham, ND: University Press of America.

Mœrman, M. (1988), *Talking culture: Ethnography and conversation analysis*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Peshkin, A. (1997), *Places of memory: Whiteman’s schools and Native American communities*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Philipsen, G. (1987), The prospect for cultural communication, In: D. L. Kincaid (Ed.), *Communication theory from Eastern and Western perspectives* (pp. 245–254), New York: Academic Press.

Rides at the Door, D. D. (1979), *Napi stories*, Browning, MT: Blackfeet Heritage Program.

Riessman, C. K. (1993), *Narrative analysis*, Newbury Park, CA: Sage.

Schegloff, E. (1986), The routine as achievement. *Human Studies*, 9, 111–151.

Schultz, J. W., & Donaldson, J. L. (1930*), The sun god’s children*, Boston, MA: Houghton Mifflin Company.

Sequeira, D. (1994), Speaking in tongues, *Text and Performance Quarterly*, 14, 187–200.

Turner, V. (1980), Social dramas and stories about them, *Critical Inquiry*, 7, 141–168.

Wissler, C., & Duvall, D. C. (Compiler and translator) (1995), *Mythology of the Blackfoot Indians*, Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

الفصل السابع

سرديات الهوية القومية بوصفها سرديات جماعة أنماط المعرفة التفسيرية[1]

كارول فليشر فيلدمان

بدأ هذا البحث بلُغزٍ. ماذا يجري في صناعة القرار القومي الأمريكي وطرق الحديث عنها؟ بدا شيء ما خطأً في النمط القومي للسرد، طريقة مكررة لحكي قصص بدا أنها تصنف كل الأحداث الخاصة بتجريد عام استهلكها بدل أن يلقي الضوءَ عليها. ماذا كان النمط العام للسرد؟ من أين أتى؟ ولماذا انتشر على هذا النحو؟ لماذا هو استهلاكي إلى هذا الحد؟ وما المبادئ العامة في علم النفس، إن وجدت، التي يتضمنها؟ هذه السلسلة من الأسئلة قادتني إلى سلسلة أسفار طويلة بعيدًا عن حلبتي المألوفة — ومن أبرزها التاريخ الأمريكي، ودراسات الثقافة الشعبية، وخاصة أفلام الغرب. وساعدني كثيرًا دارسون أضاءوا بشكل رائع كل هذه المناطق العديدة — ترنر Turner (١٩٦٢م) عن التخوم الأمريكية، ورايت Wright (١٩٧٥م) وكويلتي Cawelti (١٩٨٤م) عن الغرب، وخاصة سلوتكين Slotkin (١٩٩٣م)، الذي وضعهم معًا أمامي. لكن انشغالي الخاص باستمرار كان بمعرفة هذه المسائل، وهذا ما يتناوله هذا البحث.

[1] هذا البحث والدراسات المذكورة فيه بدعم من منحة سبنسر Spencer Grant لجيروم برنر، «صناعة المعنى في سياق»، ١٩٩٥–١٩٩٩م. وتستحق مساعدة المؤسسة التنويه بامتنان. (المؤلف)

أحلِّل فقط السرديات الأمريكية الخاصة بالهوية القومية، لكنني أتخيَّل أن السرديات القومية، على الأقل في هذا القرن، في أماكن أخرى كانت مماثلة من وجوه معينة. مبدئيًّا، أفترض أن كل السرديات القومية قصص تعرف الجماعة عادة من حيث إنها (أ) نمطية جدًّا، (ب) وتؤثر أيضًا على شكل السيرة الذاتية الشخصية، (ج) وتتوغل باعتبارها معرفة لتمثل أداة ذهنية لتفسير الأحداث.

فيما يلي أحاول أن أوضح أنَّ هذا الوصف مناسب بالنسبة للسرد القومي الأمريكي، وأثق بأنه، بقدر ما يصح، سيكون من الصواب أن نعزوه إلى آخرين كثر. لكن، بالطبع، كل سرد قومي مختلف، وسيكون هناك الكثير من الخصائص، ومنها خصائص مهمة، غير مشتركة في كثير من السرديات القومية. تأمل، على سبيل المثال، أسلوب الزخرفة. ربما يكون لقصص الهوية القومية جنس أدبي مميز، لكن لا بدَّ أن يختلف كل جنس أدبي يتم اختياره. ربما نجد تراجيديا في مكان، وقصة حب في مكان آخَر. بالإضافة إلى ذلك، قد يكون لهذه الاختلافات نتائج مهمة بالنسبة للمسائل الأخرى في الحالة العامة، وخاصة الجنس الأدبي الخاص ببناء الذات، والنمط المعرفي الخاص للتفسير المطبق عمومًا في الأمور الحالية.

أبدأ بالحالة العامة، منتقلًا إلى دراسة سرد تعريف الجماعة لأقدِّم مثالًا له؛ ثم إلى أنماط قصة الهُوية القومية الأمريكية، بشكل عام وخاص. وأخيرًا، أتأمل قليلًا في الاختلافات بين سرديات الهُوية القومية، بوصفها حالة عامة، من الأنواع الأخرى لقصة تعريف الجماعة.

(١) سرديات الجماعة: جماعات المسرح

من الواضح أن سرديات الجماعة لا بدَّ أن تختلف اختلافًا كبيرًا في تفاصيل الحبكة، والظروف التاريخية لكل منها مميز بالضرورة، لكن الأقل وضوحًا أنها تختلف غالبًا في الجنس الأدبي، حتى حين تكون الجماعة قائمة بالطريقة نفسها في عالم الواقع وفي الركن نفسه منه. في بحث سابق ذكر برنر وفلدمان (١٩٩٦م) دراسة عن فرق المسرح التجريبي في مدينة نيويورك. كشفت تحليلات المقابلات التي أجرياها اختلافات مذهلة على مستوى الجنس الأدبي بين الجماعات حتى لو تشابهت تمامًا أوضاعهم في الواقع. كانت العوامل المشتركة بينها ما يلي: التحقوا جميعًا بالجامعة نفسها، وتخرجوا في السنة نفسها، اجتمعت الجماعات الثلاث كلها على أساس صداقة نشأت في المدرسة؛

وواجهوا جميعًا المشاكل التي يواجهها المسرح غير التجاري في نيويورك فيما يتعلق بالمال والمساحة والجمهور. لكن رغم اشتراكهم في واقع عام، إلا أن سردهم له كان متميزًا. حكتْ جماعة، نسميها «طلاب اللاهوت»، قصتها بوصفها بحثًا، نوعًا من الرومانس. وحكتْ أخرى، نسميها «المتدربين»، قصتها بوصفها رواية تعليمية، حكاية عن التطور الشخصي و«التنشئة». في طوبولوجيا نورثروب فراي Frye (١٩٥٧م) للأجناس الأدبية؛ ولم يكن من الممكن أن تكون هاتان الحكايتان أكثر اختلافًا: تنتمي الأولى إلى نمط المحاكاة الرفيعة، والثانية إلى نمط المحاكاة المتدنية.[٢] طبقًا للتمييز الأساسي لفراي، في المحاكاة الرفيعة بطل متفوق وهو في جنس الرومانس (وفي الأسطورة إذا كان البطل سماويًّا)، وفي المحاكاة المتدنية بطل عادي يؤدي إلى ظهور الكوميديا والقصة الواقعية الحديثة. وبالمناسبة، توقع فراي ملاحم قومية ضمن جنس الرومانس، وهي مسألة نعود إليها فيما بعدُ.

يحكي «طلاب اللاهوت» هذه القصة: «نحن جماعة صغيرة محدودة من الممثلين، مجموعة، نشترك في التقنية وفي فلسفة مسرحية تعلمناها على يد مؤسس الجماعة واستمرت على يد المخرج. نؤمن بمبادئنا العامة منذ يوم تأسيس الجماعة.» لهذا السرد عن التفاني، مجسدًا في سرد غني بالأحداث في المكان والزمان، مذاق الرحلات في مهمة روحية (ناجحة)، قصة بحث. وتمثل قصة «المتدربين» مقابلة حادة. إنها قصة جماعة تمكن أعضاؤها، وكانوا في جماعة بفضل الزمالة، من تحقيق تطور شخصي بوصفهم فنانين، وكانوا جميعًا تحت جناح قائدَي الجماعة (مخرجين تنفيذيين) اللذين يقدمان لهم الفرص لتحسين أنفسهم واختبارها، رواية تعليمية.

ذُهِلْنا باختلافات الجنس الأدبي بين الجماعات. لكنَّ الجماعتين كانتا مؤثرتين. لكن سرد هُوية الجماعة ليس مجرد تقرير عما يفعله الناس، لكن أيضًا عن كيف تفعله، وعن العلاقات بينهم. كانت الجماعات الثلاث كلها تحاول أن تطور مقاربتها الخاصة للمسرح، كل جماعة بطريقتها. كانت أفكارهم مختلفة بشأن المهم في المسرح، وعن علاقته ببعضه، وكانت جماعة «المتدربين» ذات طابع عائلي جدًّا. وكانت أهمية العاملين مختلفة نسبيًّا — نظرية بالنسبة لجماعة «طلاب اللاهوت»، وعلاقات بالنسبة لجماعة «المتدربين». وكان على الجنس الأدبي الذي بنَوه أن يأخذ كل هذه المسائل في الاعتبار إذا كان له أن

[٢] طبقًا لتقسيم فراي في «تشريح النقد»، وتشير المحاكاة الرفيعة high mimetic إلى الأعمال التراجيدية الكلاسيكية والمحاكاة المتدنية low mimetic إلى الأعمال التراجيدية التي تتَّسم بالانفعال المفرط. (المترجم)

يؤثر بوصفه نموذجًا تفسيريًّا للنوع الخاص بهم فيما يتعلق بالخبرة المشتركة، أي النمط المشيد الخاص بهم فيما يتعلق بالمعاني.

الاعتبار الثاني هو العلاقة بين السيرة الذاتية الشخصية وقصة الجماعة. كيف يكون التماثل أو الانسجام المتوقع بينهما؟ أي من الاثنين الأول أو الأساسي أكثر، وبشكل أكثر عمومية، ما العمليات التي تنتقل بها السرديات من الداخل إلى الخارج، أو من الخارج إلى الداخل؟

المسألة ليست أوضح على المستوى النظري أو الميتانظري مما هي عليه على المستوى الإمبريقي. ينسب أنطوني كوهين (١٩٩٤م) لعلماء الاجتماع الرأي القائل بأن الذوات الفردية مجرد نسخ داخلية للثقافة الاجتماعية، ورأى علماء النفس عكس هذا الرأي، حيث البنية الاجتماعية مجرد إسقاط للحياة الذهنية الخاصة. بينما قد يقلل رأي علماء النفس من أهمية الجماعة باعتبارها حاملًا للبنية، ويثير في الحقيقة سؤالًا بشأن محاولة الأفراد باستمرار وضع قصة عن الذات غير ذاتية[٣] قابلة للمشاركة، وربما يبدو الرأي السوسيولوجي أرويليًّا[٤] بشكل إيجابي. ويمكن أن يثير الارتياب في أن حكايات الجماعة يمكن أن تستحوذ على عقول الأفراد وتسيطر عليها. وربما تكون هذه هي الحالة أحيانًا، لكنها قد تكون الاستثناء، إنها حالة مفزعة، لكنها ليست القاعدة.

لحل لهذه المقولات المتنافسة عن شرعية ميتافيزيقية فريدة يقترح كوهين بناء منظور أكثر رمزية عن حكايات الذات، في وسط يمكن أن تتقاسمه أنماط الجماعة والأنماط الشخصية، في وقت واحد. ويصبح الاختلاف الذي لا يمكن اجتيازه بين الالتزامات الأنطولوجية المتنافسة للأفراد أو الجماعات مجرد مشكلة لا تثير الاهتمام، تشبه مشكلة البيضة والدجاجة بشأن قصة تعاد كتابتها مرات كثيرة.

إننا ربما نكتب غالبًا وننقح قصصنا الجماعية والشخصية في الوقت ذاته. وكانت هذه هي الحال بوضوح بالنسبة لجماعات المسرح التي أجرينا مقابلات معها، لأنه لم تكن هناك جماعات لها وجود سابق على تشكيلها، وقد تشكلت قصص الجماعة في الوقت ذاته الذي تتشكل فيه حياة كل ممثل بوصفه ممثلًا يولد. بالطبع، هناك قدر كبير من المادة الثقافية الخام لكتابة كل منها — المعرفة المسرحية، والأدب، وحتى الأسطورة. وقد قدمت

[٣] غير ذاتية non-solipsistic: عن solipsism، وهي نظرية فلسفية ترى أنه لا جود إلا للذات. (المترجم)
[٤] أرويلي Orwellian: نسبة إلى جورج أرويل Orwell (١٩٠٣–١٩٥٠م)، كاتب بريطاني. (المترجم)

هذه المادة الثقافية معجمًا تفسيريًّا لكل من القصص الجماعية والفردية. وأنارت كل قصة الأخرى، ربما أنارت قصة الجماعة قصة الفرد بإضفاء الصفة الذاتية عليها، وربما أنارت قصة الفرد قصة الجماعة بالإسقاط. على أية حال، ضمن «طلاب اللاهوت»، الذين واصلوا جميعًا البحث نفسه معًا، كانت القصص الجماعية والفردية متماثلة بصورة مذهلة، بينما ضمن «المتدربين»، كان النوعان مختلفين تمامًا مثلما كانت قصة كل فرد مختلفة عن قصص الآخرين بروايتهم التعليمية الشخصية.

كان كل «طلاب اللاهوت» في البحث ذاته. وقد قصوا حتى خبرة الجماعة بضمير المتكلم الجمع، وبها معجم مشترك بصورة أكبر، وتسلسل حبكة أكثر اتساقًا عبر الأعضاء. وليس من المدهش أن يكون لحكايتهم عن الارتباط بين الفرد والجماعة أساس خلقي. يرى طلاب اللاهوت أن جماعتهم تتبنى مجموعة مبادئ، وهي مبادئهم الشخصية أيضًا. الحدود بين الذات والجماعة ليست مطموسة، لكن الجماعة والأفراد في انسجام تام. في المقابل، كان كل فرد في جماعة «المتدربين» يعمل على إتقان مهارات تمثيلية مختلفة، غالبًا بمفرده، وكذلك في أوقات مختلفة، وبطرق مختلفة. كل ما كانوا يشتركون فيه هو أسرة الرواد (الآباء) والأعضاء (الأبناء) التي سمحت لهم بالنمو، واحتمالية النمو. وحيث رأى معظمهم أن هذه المهمة ناقصة، فقد بقوا متباينين في نهاية السرد.

لاحظ أن الجنس الأدبي لا يصمِّم الحكي ويؤثر على شكل السيرة الذاتية الفردية فقط، لكنه أيضًا بمثابة بنية معرفية للخبرة، وهي النقطة الثالثة التي أود تناولها بشأن سرديات الجماعة عمومًا. كما يقول ريكور (١٩٨٥م): «قد يُعزى نظام [الحبكة] إلى المخيلة المثمرة التي يكوِّن بالنسبة لها النزعة التخطيطية» (ص١٩). إن سرديات الجماعة أدوات تكوِّن واقع الجماعة، وتكوِّن، في الوقت ذاته، طريقة تفكير كل عضو.

طريقة التفكير التي تدعو إليها المعرفة السردية تفسيرية. إنها شكل من التفكير ينسب المعنى لخبرات أو أحداث معينة بوضعها في نمط سردي. وبتقديم إطار تفسيري مشترك لخبرة أعضاء الجماعة، تبدِّع سرديات هُوية الجماعة البيئة التفسيرية للمشاركة في المعنى.

توجد احتمالات لسرديات تعريف الجماعة بقدر وجود أنواع معبرة عن الانتساب إلى جماعة في الخبرة البشرية. إن معظم الحيوات في الحياة الغربية الحديثة يثريها انتساب متعدد للجماعة — للأسرة، للحي، لمجموعة العمل، للأمة، مكتفين بذكر بعض الأمثلة القياسية. يحمل الكثير من هذه الأنواع من الانتساب في داخله قصة لتعريف الجماعة. يمكن أن يتكرر ظهور حدث معين لشخص مفرد فيما يتعلق بسرديات هوية الجماعات

المختلفة، وبتأثيرات متباينة. على سبيل المثال، يمكن أن يكون لترقية في عمل معانٍ مختلفة في قصة أسرة واحدة، وقصة مكان عمل المرء. يمكن أن تكون نقطة تحول في قصة ولا تكون في الأخرى، أو لحظة مجد في قصة واغتراب في الأخرى. تقودنا الأطر السردية المتعددة إلى معانٍ متعددة، في آفاق سردية متعددة يمكن منها رؤية الحدث. يمكن أن يكون هذا تقويةً وتحريرًا، أو إرباكًا ببساطة. ومن المحتمل جدًّا أن يعتمد هذا على مدى إدراك المرء لأطر القصة التي تُستخدَم، وكيف تتلاءم هذه الأطر مع ميتا سرد meta-narrative أوسع عن الهوية، وهو أمر خارج مجال هذا البحث.

(٢) السرد القومي الأمريكي

السرد القومي الأمريكي، مثل الأنواع الأخرى من قصص تعريف الجماعة هو (أ) نمطي، (ب) يؤثر على السيرة الذاتية الشخصية، (ج) يمثل أساسًا معرفيًّا للتفسير.

أعود أولًا إلى النمط. يسمى توم إنجلردت Engelhardt (١٩٩٥م) كتابَه عن الهُوية القومية الأمريكية «نهاية ثقافة الانتصار». إنه يرجع نسختنا الأمريكية عن الذات إلى حكاية أسطورية، والآن تتجسَّد، بطريقة ما، حكاية أخرى، لكنها تبنى عادة لتناسب حبكة يسميها حبكة «المنتصر».[٥] يصف هذا السرد سيناريو توضع فيه التحديات وتواجه وتقهر، بضمان خلقي بنصر يدمر العدو بحسم دائمًا. السرد رومانس نموذجي فيما يتعلق بالجنس الأدبي: بطل متفوق يواجهه خصم أقوى بكثير، لكنه أدنى خلقيًّا، حيث تدور معركة تبلغ الذروة في النهاية بعد سلسلة مغامرات أقل. وهو، بالإضافة إلى ذلك، يشترك في هذه الخاصية الرومانسية: جدلية الأضداد. يقول فراي Frye (١٩٥٧م) إن «الشكل المركزي للرومانس جدلي: يتم تركيز كل شيء على نزاع بين البطل وعدوه، وترتبط كل قيم القارئ بقيم البطل» (ص١٨٧). تتطلب حبكة المنتصر الغربي ضرورة أن يكسب البطل في النهاية، مما يؤدي إلى انتقاء جنس فرعي معين من الرومانس: البحث. وهكذا يتشكل السرد الأمريكي بالجنس الأدبي والحبكة. الحبكة مميزة، يسميها إنجلردت (١٩٩٥م) حبكة «المنتصر». والجنس الأدبي نوع خاص من الرومانس، بحث.

---

[٥] المنتصر triumphalist: من triumphalism، الاعتقاد بتفوق مبادئ معينة وخصوصًا دين أو نظرية سياسية على كل المبادئ الأخرى. (المترجم)

هذا هو نمط السرد الأمريكي القانوني: الغربي الكلاسيكي. غلاف كتاب إنجلردت مزين بلوحة بوب متوهجة لراعي بقر وحيد يطارد هنديًّا في براري الغرب — لوحة تماثل تمامًا اللوحات التي زينت غلاف «روايات الدايم»[٦] حين ظهر السرد الغربي أول مرة.

الآن عليَّ أن أنحرف قليلًا لأتحدث عن تاريخ الغرب وتطوره التالي. نعود إلى تأثيرات هذه القصة على السيرة الذاتية الفردية كما يقدمها طلاب الجامعات الأمريكية اليوم، ثم إلى كيفية تأثيرها بوصفها نظامًا معرفيًّا.

رغم أن «الغرب» يبدو قانونيًّا اليوم، إلا أنه ظهر حديثًا تمامًا كجنس أدبي شعبي، قرب نهاية القرن الماضي.[٧] ومن المهم أنه كان إنتاجًا تجاريًّا منذ البداية. يرده سلوتكين Slotkin (١٩٩٣م) إلى رومانس أكثر عمومية: قصة التخومي frontier. يلاحظ أن كلًّا من رومانس التخوم والغرب الشعبي صارا مهمين بعد بداية اختفاء الحقائق التاريخية التي تقف وراءهما. يقول فراي (١٩٥٧م) إن الرومانس جنس أدبي لإشباع الرغبة، جنس يحدث في عصر ذهبي وينظر غالبًا إلى الماضي بشغف، وهكذا فإن التوقيت المذكور من قبل صحيح في الحقيقة.

حصل السرد الغربي على دفعة شعبية هائلة من «بفلو بل» (وليم كودي)،[٨] وعرض «الوايلد ويست». وطبقًا لرأي سلوتكين (١٩٩٣م، ص٦٩–٨٧)، كان وليم كودي رائدًا لأعمال كثيرة متنوعة حتى عام ١٨٦٩م، وفي ذلك العام صار مستكشفًا شعبيًّا شهيرًا بالنسبة للصيادين المحترمين من الشرق. كتب روايته الأولى في ١٨٦٩م، ومسرحيته الأولى في ١٨٧١م. ونشأ عرض الوايلد ويست من هذا، وبعد سنوات كثيرة من التجوال، فتح معرضًا باسم «الوايلد ويست» في ميدواي Midway بالقرب من المعرض الكولومبي في شيكاغو، وكان جزءًا منه على ما يبدو، في ١٨٩٣م. وكان هناك رعاة بقر وهنود وجياد في المعرض، وقد عرضت مسرحيات كودي مع هذه الشخصيات على المسرح. وأصر كودي على أن «الوايلد ويست» لم يكن معرضًا، بل مكانًا. أو إن معرضه كان جزءًا من الواقع

---

[٦] روايات الدايم dime novels: روايات ميلودرامية رخيصة عن الحب والمغامرة، ويعود الاسم إلى سلسلة من الروايات كانت تصدر بهذا الاسم. (المترجم)

[٧] أظن أن الإشارة هنا إلى نهاية القرن التاسع عشر وليس العشرين. (المترجم)

[٨] بفلو بل Buffalo Bill أو وليم كودي William Cody (١٨٤٦–١٩١٧م): كاتب وجندي أمريكي حصل على وسام الشرف العسكري سنة ١٨٧٢م. (المترجم)

نفسه. ويلاحظ سلوتكين أن فكرة أنه كان هناك تقدم من الجامح إلى المنظَّم على مستوى المؤسسات هيمن على مثل هذا التفكير عن الرائد، مثل تفكير تيودور روزفلت في كتابه «فوز الغرب»، كان يمثل أيقونيا على الميدواي نفسه. وكان «الوايت سيتي White City» نهاية الطريق الطويل، مكانًا لنظام هارموني كامل، بداية «الوايلد ويست».

وكان كودي نفسه شخصية لا تُصدَّق، مربكًا ليس فقط في منتجاته التجارية، لكن حتى في شخصيته، القصصية والحقيقية. يكتب سلوتكين (١٩٩٣م، ص٧٢) أنه بعد أن حقق كودي نجاحًا مسرحيًّا معينًا، وبالتالي، ومن المحتمل، باعتباره ممثلًا للغرب البري، دُعِي للمشاركة في المعركة بين السيوكس والشايان الشماليين[٩] التي وقعت في ١٨٧٨م. متأخرًا نتيجة انشغالاته المسرحية في «ظهر الشرق»، وصل متأخرًا ووحيدًا ووجد نفسه مع هندي منعزل في وادٍ مفتوح. مرتديًا ملابسه المفضلة، ملابس من القطيفة وشرائط؛ ذبح الهندي، ونزع فروة رأسه، وحمل الفروة إلى معسكر الجيش، قائلًا إنه «من أخذ أول فروة من أجل كستر».[١٠] وبالمناسبة، أخذ معه الفروة والقصة إلى ظهر الشرق، حيث كانتا بمثابة معرض ومسرحية على المسرح في «الوايلد ويست». قام كودي بدَور «بافلو بل»، «ذبح» ممثلًا يلعب دَور الهندي ثم، في لحظة انتصار التمثيل الدرامي، أثار جمهوره بالقبض على ما يعرفون جميعًا أنها فروة حقيقية من حدث فعلي موصوف في المسرحية.

رغم أن «الغرب» لم يصبح سردًا شعبيًّا مهمًّا حتى تسعينيات القرن التاسع عشر، إلا أن له جذورًا منتشرة في الماضي. في الكتابة التاريخية الشعبية عن التخومي، وفي الأدب الذي يتناول جذورنا التاريخية القومية — البحث عن الحرية، حرب الاستقلال ضد الاضطهاد البريطاني. الكلمات المثيرة للشخصيات التاريخية في تلك الأزمنة: «أعطني الحرية أو أعطني الموت»، قال الأمريكيون في تسعينيات القرن التاسع عشر، وحققوا ما سعوا إليه. خلقت استثنائية هذه الأصول وشعبيتها وتفوقها أرضًا خصبة «للغرب» وجنسه الأدبي النموذجي وأنماط الحبكة.

حتى وقت حديث، أي حتى الهزيمة الأمريكية المحيرة في حرب فيتنام، طبقًا لرأي إنجلردت، ثمة شيء ما، كل شيء في الحقيقة، سار بشكل خطأ فيما يتعلق بسرد الهوية

[٩] السيوكس Sioux والشايان الشماليين Northern Cheyenne: من الشعوب الأمريكية الأصلية. (المترجم)

[١٠] كستر Custer (١٨٣٩–١٨٧٦م): أمريكي، وصل إلى رتبة عميد وهو في الثالثة والعشرين ومات في إحدى المعارك. (المترجم)

الأمريكية. طبقًا لرأي إنجلردت، تغذى أيضًا ضياع سردنا المميز على مصدر آخر، ألا وهو تفكك المجتمع الأمريكي. في التعددية الثقافية الجديدة التي بدأت تقريبًا في الوقت ذاته، بدأ كثير من الجماعات الأمريكية الفرعية، في جزء من تعريف هويات جماعاتهم الفرعية، الانفصال عن السرد القانوني، أو الانتساب إليه بطرق جديدة متنوعة. تبنته أحيانًا مجموعات معينة لكنها جعلته ملائمًا لها باعتباره ينتمي لهم بشكل مميز، ولهم فقط. في حالات أخرى، أخذت علاقة التباعد شكل التماهي مع الهنود بدل التماهي مع رعاة البقر. شعرت النساء أحيانًا وشعر السود والآسيويون والمكسيك الأمريكيون والشواذ بأنهم أقرب إلى الضحايا من الأبطال.

انفصلتْ بعض الجماعات عن السرد القانوني المتفوق تمامًا، على سبيل المثال، لصالح قصة الحب والتسامح حيث تجد القوى القطبية ظاهريًّا تسوية بالتفاوض يمكن أن يتعايشوا فيها بسلام، رافضة جدلية جنس الرومانس بشأن المتناقضات في الوقت ذاته. لكن حتى حينذاك كانت قصة رعاة البقر في الصورة دائمًا، بمثابة طبقة رقيقة. قصة التسامح مثل كلمة «مارتين لوثر كنج» «لي حلم»[١١] ضد المتفوق دائمًا في السياق الأمريكي. كانت ضد الأسطورة التي اكتسبت في النهاية وضعًا أسطوريًّا خاصًّا بها، ولم يكن مدهشًا أن نسمع صداها يتردد في كلمات رودني كنج[١٢] عن عشية أعمال الشغب في لوس أنجلوس التي اشتعلت نتيجة وحشية الشرطة التي عانى منها هو نفسه: «ألا يمكن أن نعاني منها جميعًا؟»

في الوقت ذاته، خضعت «أعمال الغرب» — الروايات، والأفلام خاصة، لتغير موازٍ. يوثق ويل رايت[١٣] (١٩٧٥م) سلسلة تغيرات حولت قصة رعاة البقر التقليدية، أولًا إلى قصة انتقام وفيها رغم بقاء راعي البقر رجلًا طيبًا بشكل أساسي يتصرف مقلدًا ما يحدث في الأفلام الأكثر سوادًا. ثم إلى ما يسميه القصة «الانتقالية»، وأخيرًا إلى «الغرب» المحترف، حيث البطل راعي بقر محترف (رجل فظ يُستأجَر) قد يحفزه تمامًا الطمع، لكن السمات الأخرى لشخصيته، اجتماعي عادة، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بأعضاء جماعته،

[١١] مارتين لوثر كنج King (١٩٢٩–١٩٦٨م): زعيم أمريكي بارز. لي حلم: كلمة عامة ألقاها في ٢٨ أغسطس ١٩٦٣م طالب فيها بالمساواة العرقية ونبذ التمييز العنصري. (المترجم)

[١٢] رودني كنج King (١٩٦٥م–…): أحد ضحايا وحشية البوليس في أحداث لوس أنجلوس. (المترجم)

[١٣] ويل رايت Will Right (١٩٦٠م–…): أمريكي، مصمم لألعاب الفيديو. (المترجم)

تبقيه محبوبًا بشكل كافٍ للعمل بطلًا بأي مفهوم. وتتمثل التغيرات المتتالية في تشويش خلقي مطرد لنقاء دوافع البطل الغربي التي تتراوح من الخيِّر تمامًا إلى الأناني تمامًا، مما يجعله بطلًا من نوع أكثر تعقيدًا والتباسًا من الأبطال الآخرين غير القصصيين الذين تطوروا في الفترة ذاتها، من جنود فيتنام إلى الرؤساء.

كيف تحدث مثل هذه التغيرات الشديدة ويبقى البطل عمومًا يؤدي مهمته بطلًا؟ يكمن جزء من الإجابة في الوضع الأسطوري للغرب، بمعانيه الخالدة الذائعة، وأصداء ماضي الغربيين. ويكمن جزء منها في البنية النمطية جدًّا لأسطورة راعي البقر — الوظائف الثابتة لحبكتها عبر مختلف الأجناس الأدبية الفرعية، وثبات جنسها الأدبي. ولأن هناك قدرًا كبيرًا من التداخل بين الوظائف المطلوبة لحبكات الأجناس الأدبية الفرعية، وتشمل على الأقل النهاية الكارثة. بالطريقة نفسها سمحت هذه النمطية الكثيفة للغرب الكلاسيكي باستيعاب الهنود، لكن وأيضًا ملاحظي الأرض وملاك السكك الحديد الشرقية، وحتى الوكلاء الفاسدين فيما يتعلق بالقانون، بوصفهم رجالًا سيئين دون فقدان التماس مع المعاني الأسطورية الأصلية، تحملت الأسطورة تطورًا دالًّا للأنماط القديمة في الشخصيات الرئيسية في مختلف الأجناس الأدبية الفرعية. وربما اعتمد بقاء الأسطورة عليه، مثل السود والبيض في أمريكا في وقت سابق، وخاصة طريقتها في فهم نفسها، منحت طريقة للرماديين باقتحام وعينا القومي بعد فيتنام. لكن الغرب المعاصر، مع كل تشويش فضيلة البطل، لا يزال يحافظ على قطبية الخير والشر مركزية بدرجة كبيرة في هذه الأسطورة. لا يزال الأبطال رجالًا طيبين، حتى رغم عيوبهم. لم تعد قطبية الخير والشر واضحة، لكنها كامنة دائمًا في النص.

وهكذا بقدر ما رأينا أن السرد القومي الأمريكي بدأ تاريخيًّا مع ثورتنا التاريخية سعيًا للاستقلال. انتصرنا في ذلك الحدث وأكَّدنا تميزنا. كانت أمريكا في تلك الأيام منطقة صغيرة، لكن تم ضم مساحة أكبر بكثير، ووصلت أعداد أكبر من السكان للإقامة فيها. وهكذا بدأ تمدد أمريكا باتجاه المحيط الهادي، خلال المناطق التي كانت براري، انتقال التخومي. تم تذليل كل جزء جديد من المساحة البرية بالتتابع، وانتصر التقدم الأمريكي عليها وعلى كل أخطارها. كان البطل النمطي في هذه القصة قويًّا (حتى أكثر خطورة، لم يكن متحضرًا). يجلب الأمريكان، الذين انتصروا على الخواء، الحضارة الأمريكية، الأمان والنظام والكنائس والمدارس، إلى مساحة خاوية خطيرة.

تغذت قصة التطور على قصة التخوم التي تغذت على «الغرب»، ونثرت نمطها الأساسي جانبيًّا إلى أجناس أدبية فرعية مثل قصص بنكرتون،[14] وما يسمى قصة «المخبر الثائر الشديد». وخلال هذا الانتثار، يعاد حكي القصة مرات ومرات. قصة لا نملُّ قط من سماعها. واستخدم القالب النمطي نفسه لروايتها: المجموعة نفسها من وظائف الحبكة، الجدلية نفسها بين الخير والشر، والبطل القوي (والطيب) نفسه، والبناء نفسه للمغامرات الصغيرة التي تؤدي إلى المواجهات العنيفة نفسها في النهاية المنتصرة دائمًا، والجنس الأدبي الرومانسي نفسه – البحث. وكانت البنية المعرفية التفسيرية التي يشترك فيها كل الأمريكيين، وشكَّلتْ إطارًا للحوار القومي بشأن الأحداث المدنية. ثم قذفتنا إلى حرب فيتنام، ومهما تكُن الأسباب، رفض مجموعة كبيرة من أمريكيين شباب غالبًا اعتبار معارك تلك الحرب خيرًا ضد الشر، أو تمدن ضد الهمجية، أو اعتبار تورطنا هناك تقدمًا. لم تكُن الحرب بحثًا، كانت عنفًا غير مبرر، حقيرًا. وكان هذا الرفض للقصة الأسطورية القومية على الأقل في أهمية رفض المخطط نفسه. وبالإضافة إلى ذلك، بعد أن خسرنا، توقف الأمريكيون كلهم عن اعتبار تلك الحرب انتصارًا. هزت أول خسارة حقيقية لنا ارتباط الجميع بسرد الانتصار الذي كنا نحكيه مرارًا وتكرارًا. لكن بمَ استبدلناه؟

ذكرت قصة حديثة في نيويورك تايمز انتحار مراهق في بلدة «بيير»، بولاية «داكوتا الجنوبية»، ومضت لتشرح عددًا كبيرًا من حالات انتحار المراهقين في البلدة نفسها، وفي عدة أماكن أخرى متباعدة ومختلفة. وكان من الطبيعي عقد مقابلات للنظر في الأسباب، وقد برزت عدة عوامل، لكن بقيت الحيرة. اقترح تقرير في النيويورك تايمز (١٩٩٨م) أن المشكلة ربما كانت نتيجة نقص في سرد جماعي قانوني. «وفي وسط ولاية نصف سهلية، نصف جبلية، تبدو بيير غير متأكدة مما إن كانت «مايبري» [بلدة صغيرة محبوبة في عرض تليفزيوني جماهيري] أخرى أو «غربًا قديمًا» آخر». وذكر أن التفسير للقس «تشارلي وارتون»، قسيس الشرطة، وقيل إنه أضاف: «وصلْتَ إلى هذه النقطة، تريد أن تكتشف ما يمكن أن تتهمه. صدقني، لقد بحثْتُ.» ومن الواضح أن الأنماط المعرفية التي يمكن أن تعطي معنى للحيوات والأحداث مشتركة على نطاق واسع، لكل من يعرف الغرب البري وقصص المايبري. مفهوم وارتون أن هؤلاء المراهقين يعانون لأنهم لا يستطيعون

[14] بنكرتون Pinkerton (١٨١٩–١٨٨٤م): مخبر أمريكي من مواليد اسكتلندا. (المترجم)

ببساطة أن يقرروا تبني بعض السرد المعروف باعتباره سردهم، ومن ثَم يبقون بلا سرد. ويوجد هذا ضمنيًّا في رأيه أنه دون قصة يستخدمونها، تكون حيواتهم بلا معنى.

تاريخيًّا، كان للسرد القانوني للهُوية القومية الأمريكية صدى قوي مع سرديات السيرة الذاتية للهوية الفردية. ولا ينبغي لهذا أن يثير دهشتنا حيث إننا نتوقع مع جنس البحث الانصهار بين الجماعة والذات كما رأينا في مسرح الجماعة الذي دعوناه «طلاب اللاهوت». مِلنا إلى التماهي مع راعي بقر يقهر الآخر الغريب — عمليًّا، في حيوات الاحتراف، حتى في الحياة الخاصة في التعامل مع الضعف والمرض والموت. بدلًا من ذلك، نحاربه. حيث يجب التغلب على مصائبنا، لا أن نعاني منها، لم يأسرنا مصيرنا أيضًا. لكن الأمور تغيرت، سواء في الطبيعة التجريبية للحياة الأمريكية أو في السرد فقط، ويزداد خاصة عدد الشباب، الذين هم بالمناسبة، أبناء الجيل الذي كان شابًّا في أواخر تسعينيات القرن العشرين، الذين يرفضون اعتبار هذه القصة القومية الخاصة قصة حيواتهم. مع نهاية جنس البحث جاءت أيضًا نهاية انصهار قصة الذات وقصة الجماعة الأقدم.

جمعنا مقابلات عن الهُوية الأمريكية مع دارسين في جامعة نيويورك. أشار كلٌّ منهم تقريبًا إلى هوة بين الكيفية التي ينبغي أن يرى بها الأمور بوصفه أمريكيًّا (بانتصار) والكيفية التي يراها بها فعليًّا. وعبر كثير منهم عن الانزعاج من تبني سرد المتفوق الأمريكي باعتباره سردهم. وذكر حتى أحد الطلبة «جون واين»[١٥] في إشارة إلى الأمريكي الذي ليس هو. ويبقى أنه كان من المدهش أن يرفض «الغرب» تمامًا وبوعي، ويمكن للمرء أن يتساءل عن السبب. ربما لأن الاختيار وقع على طالب جامعي في نيويورك في مجموعة غير عادية، أعني أولئك الأبناء الذين لا يستطيعون التواؤم مع الحكاية القانونية الأمريكية.

يقدم الناس المختلفون أسبابًا مختلفة لكونهم ليسوا أمريكيين بشكل نموذجي. يشير كثيرون إلى الاختلافات العرقية، أو إلى هوية الشاذ، أو إلى القيم التي تؤثر في قصصهم أكثر كما تؤثر الاختلافات العِرقية في الآخرين لتجعلهم غرباء. وكان أحد الحلول مقاومة الإيحاء بأن كونهم أمريكيين جزءٌ من هُويتهم (أو، بالمناسبة، أن الرئيس يمثلهم، أو حتى ينبغي أن يمثلهم). والحل الآخر تعريف حقيقة الأمريكي بطريقة جديدة: الأمريكيون أناس لهم أسرة.

---

[١٥] جون واين» John Wayen (١٩٠٧–١٩٧٩م): ممثل مخرج ومنتج أمريكي. (المترجم)

وهكذا، يبدو أن قصة الهُوية القومية الجديدة تنبثق ضمن هذه الجماعة من الشباب على الأقل. الجنس الأدبي والحبكة، في الحكاية التي يحكونها، أدنى ما يمكن. إنهم يصورون مأزقًا يشعرون أنهم تورطوا فيه في ومضة مرحلة البلوغ. ربما ينبغي ألا يكون هذا مدهشًا، حيث إننا نعرف من عملنا السابق (Feldman et al., 1993) أن المأزق شكل نموذجي لتفسيرات المراهقة، خاصة في قصص البلوغ.

يمكن أن أقدم ملاحظات أولية بشأن المأزق الجديد الذي حلَّ مكان حكاية المتفوق بالنسبة لهذه المجموعة من طلبة الجامعة. ورغم تركيز المقابلة بالكامل على الهوية الأمريكية، وجدنا تأكيدًا معجميًّا على الحياة الشخصية (الأسرة، المنزل، البيت ... إلخ) بقدر ما وجدنا في كلمات ذات محتوى يرتبط بالحكومة (حكومة، سياسة، قوة). تتمثل نسختهم عن كونهم أمريكيين في العيش في منزل مع أسرة، وفي مسألة أعود إليها في لحظة. ووجدنا تكرارًا مرتفعًا لكلمة «الاختلاف» وكلمة «النمطية»، على عكس ثورنديك Thorndike ولورج Lorge (١٩٤٤م). ومع أن الغرب الأمريكي لا يخصهم، إلا أنه مهيمن في تصورهم لأمريكا من حولهم، يطلب منهم الانسجام، وربما حتى يدفعهم إلى الانسجام. وهذا يشكل مأزقهم: مسارات متباعدة تؤدي إلى الانسجام والثروة، من ناحية، أو إلى الاستقلال والمعنى من الناحية الأخرى. ويمثل المعرض للخطر في هذه الورطة دهشة كبرى: إذا نجح الشبان في أن تكون لهم أسرة (زوج، أطفال، منزل) حين يكبرون. يمكن أن يؤدي التعامل الخطأ مع الأمر إلى عزلة المرء، ويوجد هذا الخطر في المسارين. الانسجام يجلب المال للأسرة، لكن الأسرة قد تتنافر مع مهنة، وبمعنى معين، مع الأنانية التي تتطلبها المهنة. إن كون المرء غير منسجم يهدد النجاح ببساطة، ومن ثَم الوسيلة المالية لتكوين أسرة.

إذا كان كون المرء أمريكيًّا يعني أن تكون له أسرة ومنزل، فمن الواضح أن سرد الهوية الأمريكية في مرحلة انتقالية. في بعض المناطق، وأجيال معينة، ربما لا يزال للغرب الكلاسيكي أبعاده الأسطورية. لكن بين بعض الناس، يمثل بطل الغرب الكلاسيكي قصة عن شخص آخر. إلى حدٍّ ما، ربما هذه هي الحالة دائمًا، لأنه ربما كان هناك دائمًا كثير من قصص الهُوية الأمريكية، تبعت بعضَها تغيراتٌ في الجنس الأدبي الغربي نفسه بعد أن تطور عن الشكل الكلاسيكي. ومن المؤكد أن العاجزين والفقراء لا يمكنهم التماهي مع البطل راعي البقر الكلاسيكي. أو حين تماهوا، ربما رأوا معنى القصة بشكل مختلف،

مثلًا بتأكيد أكبر على جلب العدل إلى عالم ظالم. ويبقى هناك شيء مميز بشأن النكهة القانونية المهيمنة التي تُدرَك في هذه القصة حتى اليوم. أو ربما حتى بشكل أكبر خاصة اليوم. وتتجلى في خوف شبابنا من عدم الانسجام معها. هل الحالة الأمريكية مختلفة عن الهويات القومية الأخرى في فرديتها؟ لا أعرف.

أخيرًا، يشير ماتيو Matthew (١٩٩٨م)، متناولًا الحالة الغريبة للسرد القومي الأمريكي اليوم، إلى أن سردنا قصة النصر الكامل. بحلول عام ١٩٩٨م، رغم حرب فيتنام، صارت أمريكا القوة الكبرى الوحيدة في العالم، على ما يبدو هازمة، أحيانًا طوعًا أو كرهًا، كل مصائبها. الحاجة إلى سرد جديد نتيجة أيضًا لهذا جزئيًّا؛ متذكرين أن البحث الذي تناولناه كفاح ضد الاختلافات، ولا علاقة له بأزمنة ما بعد التفوق.

(٣) سمات السرد القومي

الغرب سرد قومي ضمن أنواع كثيرة. ماذا نتعلم من تلك الحالة بشأن الحالة الأكثر عمومية؟ ماذا نتوقع من السرديات القومية بوصفها مجموعةً؟ أود أن أصحح الآن وأتناول كيف نتوقَّع من السرديات القومية أن تكون نموذج الحالة الأكثر عمومية لقصة تعريف الجماعة. إن السرد القومي من أوجه كثيرة نموذج من قصة تعريف الجماعة، ناهيك عن بنيتها النمطية (وحتى في أنماطه الخاصة: وقد رأينا بالفعل حتى جماعة من جماعات التمثيل بوصفها نوعًا من جنس «البحث» وهو نوع من جنس الرومانس بوصفه من أدب الغرب). إن كل السرديات القومية هي بطريقة ما عن القوة، حتى حين تكون، كما في حالة بعض البلاد الصغيرة (مثل الدنمارك، انظر Borish 1991)، عن غياب القوة. حين تكون عن القوة العظمى، فإن هذا بلا شك يؤثر على مجال الأجناس الأدبية المناسبة. تميل قصص الهُوية القومية، كما يلاحظ فراي، إلى أن تكون رومانسيات. لكنها لا تحتاج بالطبع إلى أن تكون متعلقة بالنصر، خاصة حين تنتهي بالهزيمة بدلًا من النصر.

إذا كان فراي (١٩٥٧م) مصيبًا في أن جنس الرومانس نموذج من القصص القومية، نموذج مهم، وليس مميزًا على الإطلاق، فقد تكون سمة القصص القومية جنسها الأدبي. إن مثل هذه السرديات القومية من قبيل القصة الصربية عن جرح قديم يصرخ طلبًا للثأر، أو القصة النازية عن شعب متفوق في صراع الحياة أو الموت لمحو المتسللين الغرباء الأدنى ربما تكون رومانسيات. نمط حبكتها المتفوقة أكثر تميزًا، لكنها موجودة أيضًا في

أنواع أخرى من السرديات، على سبيل المثال، في المعارك ضد جرح أو علة. وحتى اتحاد جنس الرومانس وحبكة المتفوق لا يبدو أنها تميز قصص الهوية القومية عن القصص الأخرى.

وهكذا، يبدو أنَّ هناك الكثير مما هو مشترك بين السرديات القومية وسرديات الجماعة فيما يتعلق بالأنواع الأخرى. لتميُّز السرديات القومية علاقة بمقدار تميز الأمم أكبر من علاقة الأمم بطبيعة سردياتها — قوة شرطتها. إن معظم قصص الجماعة، وخاصة قصص جماعات العمل، تسير غير مسلحة. الجماعات القومية، لديها قوة قهرية لا تشاركها فيها الجماعات الأخرى — البوليس والمحاكم والسجون والجنود والبنادق. وهذه القوة تعطي سرديات الجماعات القومية ما سماه دوركهايم Durkheim (١٩٦٨م) «الخروج والتقييد»، لنوع معين له القدرة على إحداث الدمار.

نتحول الآن إلى تمثُّل السرديات القومية في السيرة الذاتية الفردية وصناعة الذات. إن السرديات القومية، بوضوح، أكثر شبهًا بالسرديات الجماعية الأخرى في أنها بمثابة ناقلات لتعريفات الذات. ومثل السرديات الجماعية الأخرى، تتنوع، ويؤدي بعضها إلى تماهٍ أكثر بين الذات والجماعة، وتؤدي الأخرى إلى تماهٍ أقل. لكن القوة القهرية للدول القومية لا بدَّ أن تؤثر على الطريقة التي تعتبر بها السرديات القومية قصصًا للذات. أولًا، تأمل الانصهار والبعد بين الفرد والجماعة. إن قوة شرطة الأمم، حتى الأمم الضعيفة، لا تزال قوية بالنسبة للفرد في داخلها. ويمكن أن يؤدي هذا إلى تفاعلات مبالغ فيها، سواء كانت انصهارًا — ممَّا يؤدي إلى أن يقبل الشعب القصة القومية بشكل غير نقدي باعتبارها قصتهم، أو تمردًا. بالإضافة إلى ذلك، إن بعض السرديات القومية، مثل الكثير من القصص الدينية، سواء لأن القوة السياسية تساندها أو لأسباب أخرى، لها نكهة يمكن أن توصف بأنها «إرشادية». يمكنها ألا تخبرنا فقط بحقيقتنا، وبما كنا عليه، لكنها تخبرنا أيضًا بما ينبغي أن نكون عليه. رأَيْنا ذلك في مقابلاتنا مع طلاب الجامعات الأمريكية، الذين رفضوا نزعة التفوق، واصفين سرد المتفوق بأنه يضغط عليهم للتكيف معه والاندماج فيه أو ينبذونه باعتباره آخر غريبًا. وهكذا سواء اعتبرنا سردياتنا القومية سردياتنا الخاصة أو لم نعتبرها، فإنها تكتب قصة عنا جميعًا، نحن الذين نشكل أمة. إنها جزء مما نتفاعل معه.

يبدو لي أن نزعة التفوق كبحت بشكل ضار المصادر الأخرى للقوة في الحياة السياسية الأمريكية. لقد قدمت بالتأكيد غطاء لأسلوبنا القومي غير التفاوضي في حل الاختلافات

مع الأمم الأخرى. في العلاقات الدولية، كان من السهل جعل مواقف التعالي، غير القابلة للتفاوض، وحتى الابتزازية مقبولة بجعلها مناسبة للصورة التي تحظى بالكثير من الإعجاب، صورة البطل الوحيد الصامت، المسلح بشكل كبير. لكن داخليًّا أيضًا، هزم راعي البقر (وقهر) الجانب التعاوني للحياة المدنية الأمريكية. يخبرنا أسلوب تحريات «كينيث ستار»، كبير هيئة المحلفين في قضية الرئيس كلينتون سنة ١٩٩٨م، أنه لا يوجد أحد آمنٌ ممن هم على قيد الحياة من نزعة التفوق، إذا لم يكُن الرئيس نفسه آمنًا منها.

إذا كان المواطنون لا يزالون يستخدمون السرد الكلاسيكي نموذجًا معرفيًّا للتفسير، فينبغي أن يكون الرئيس قد دفعته هذه الأحداث إلى دَور الرجل السيئ. لكنه لم يكُن. ربما لم يعبر الشعب الأمريكي، بشعبيته العالية المستمرة، فقط عن نضج جديد بشأن النشاط الجنسي الخاص الذي يُشار إليه غالبًا، لكن عن رفض لرؤيته في هذا الدور في قصة يعرفها جيدًا. وللقيام بذلك، كان على الشعب أن يرفض القصة برمَّتها، نظرًا لأن هذا هو ما تؤدي إليه.

لكن دون نمط سردي جديد، يكون تفسير الأحداث صعبًا، مشوشًا، مشتتًا، والأهم أنه يكون غير مشترك. وهذا ما أعتقد أننا نراه اليوم (تاريخ الكتابة أكتوبر ١٩٩٨م)، وخاصة في الحاجة إلى مناقشة هذه الأحداث مرات ومرات. إننا نحاول العثور على معناها، ونحاول أثناء ذلك أن نجد إطارًا سرديًّا يجعلنا نفعل ذلك في خطابنا القومي. وهو ما نفعله كلنا معًا. وبالنسبة لهذه الأحداث المدنية المهمة، تكون المحادثة مع الآخرين مهمة للجميع. إن التطورات الجديدة في قصتنا القومية قيد المناقشة لبعض الأسباب نفسها التي شاركنا «الغربي» فيها، لأننا كلنا تقريبًا نريد أن نكون جزءًا من وسط اجتماعي مشترك[١٦] وحواري حين يتعلق الأمر بشيء مهم للذات بقدر أهمية الهوية القومية.

إذا وضعنا في الاعتبار قدرة الدول على تفعيل قصتهم بإذن أو دون إذن من الآخرين، فسوف يكون هناك سؤال مهم بشأن الكيفية التي نقيم بها السرديات القومية. وكان زيمرمان Zimmermann (١٩٩٦م) أول لاحظ، من كثير من الدارسين، الدور المهم للسرد القومي أو صناعة الأسطورة في حرب البوسنة. أزيل الغبار عن جرح تاريخ قديم، وبدأ يحكي ويحكي من جديد باعتباره نقطة التحول في قصة هُوية قومية صربية جديدة.

[١٦] مشترك intersubjective: مصطلح في الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع يصف حالة بين الذاتية والموضوعية، حالة يشعر بها شخص ويشاركه فيها آخرون. (المترجم)

بمجرد أن حققت هذه القصة احتمالية تاريخية، ربما بدت الأحداث الناتجة ضرورية، وحتى صحيحة. تلازمنا القصص القومية عن الإبادة الجماعية بقوتها الخارقة. ويمكنها، أحيانًا، أن تقود شعبًا يبدو عاديًّا إلى العثور على معنى في أفعال بربرية لا توصف، وأن يبررها. ومن الواضح أن السرديات القومية تقودنا إلى نتائج مفزعة لا تقودنا إليها قصص الجماعات العادية. لكن كل قصص الجماعات تثير، بعد إجراء التعديلات اللازمة، أسئلة مهمة عن التقييم. إن بعض قصص جماعات العمل ينبغي أن تكون أفضل من غيرها، ليس فقط نتيجة بقاء الجماعة على قيد الحياة، ولكن أيضًا نتيجة أسلوب حياة أعضاء الجماعات. باستخدام كلمة «أسلوب» لا أريد أن أسم بأنه أمر تافه. على العكس، إن المرء هو الذي يستحق اهتمامًا جادًّا ونحن نتأمل المكان المهم للثقافات المشتركة في العالم الحديث، لكنني لا أستطيع أن أتناولها هنا.

(٤) الخلاصة

ماذا نتعلم إذن من دراسات السرد التي تتناول مشاكل الهوية القومية في عالم اليوم؟ ربما نرى الاحتمالات الخمسة التالية: (١) يمكن مقاربة سرديات الهوية القومية باعتبارها حالة خاصة لقصة تعريف الجماعة. (٢) يمكن أن تكون قصص تعريف الجماعة نمطية بشكل كبير، لها جنس أدبي مميز وبنية حبكة، بحيث يستطيع كل أفراد الجماعة أن يحكوا قصة جماعتهم بالطريقة نفسها إلى حد بعيد. (٣) إن سرديات الهوية القومية حالة خاصة من قصة تعريف الجماعة بفضل خروجها المميز وتقييدها، وهي نابعة من قوة بوليس الأمم. (٤) بالضبط كما تضفي عضوية الجماعة معنًى على الحيوات الفردية، لقصص تعريف الجماعة تأثير على قصص الذات، أي على السير الذاتية الفردية لأعضاء الجماعة. وحين يتماهى الأعضاء بقوة مع جماعة، ربما يتم التعبير عن السير الذاتية للعضو بالشكل السردي نفسه لقصة الجماعة. (٥) لا توجد أنماط سرديات تعريف الجماعة، ومنها الأجناس الأدبية، في القصص وحدها، لكنها أيضًا جزء من الأداة المعرفية للأعضاء. إن الطريقة التي يؤدون بها وظائفهم المعرفية بمثابة أطر تفسيرية تحدد المعنى الذي يمكن أن يرتبط بالأحداث. عمومًا، تسهل سرديات تعريف الجماعة التفسير، أو تسمح بإضفاء معنًى على أحداث معينة، بتقديم سياق خاص مشترك فيها وبه تتخذ معنًى محددًا.

المراجع

Borish, S. (1991), *The land of the living*, Nevada City, CA: Blue Dolphin Publishing Co.

Bruner, J., & Feldman, C. (1996), Group narrative as a cultural context of autobiography, In: D. Rubin (ed.) *Remembering our past: Studies in autobiographical memory*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cawelti, J. (1984), *The six-gun mystique*, Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.

Cohen, A. (1994), *Self consciousness: An alternative anthropology of identity*, London: Routledge.

Engelhardt, T. (1995), *The end of victory culture*, New York: Basic Books.

Feldman, C., Bruner, J., Kalmar, D., & Renderer, B. (1994), Plot, plight, and dramatism: Interpretation at three ages, In: W. Overton & D. Palermo (Eds.), *The nature and ontogenesis of meaning*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, Also (1993) Human Development, 36, 327–342.

Frye, N. (1957), *Anatomy of criticism: Four essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Matthews, T. J. (1998), *Personal communication, New York Times*, April 5, 1998, National Section, p. 1 et seq.

Ricœur, P. (1985), *Time and narrative*, Vol. 2, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Slotkin, R. (1993), *Gunfighter nation: The myth of the frontier in twentieth-century America*, New York: Harper Perennial.

Thorndike, E., & Lorge, I. (1944), *The teacher's word book of 30,000 words*, New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University.

(Turner, F.), (1962; earlier editions 1926 and 1947), *The frontier in American history*, New York: Henry Holt and Co.

Wright, W. (1975), *Six guns and society: A structural study of the western*, Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.

Zimmermann, W. (1996), *Origins of a catastrophe: Yugoslavia and its destroyers*, New York: Times Books.

الفصل الثامن

«أنت موسوم»

سرطان الثدي، والوشم والأداء السردي للهوية

كريستان م. لنجلير[1]

> «[وشومي] تحكي قصتي؛ إنها رسوم توضيحية لأسطورتي الشخصية. تمنحني الشعور بالقوة وفي الوقت ذاته تذكرني بموتي.»
>
> Michelle Delio (1994, p. 13)

«ريا»، سيدة متزوجة، أمريكية من أصول فرنسية، لديها ثلاثة أطفال، في أوائل الأربعينيات من عمرها، أصيبت بسرطان الثدي منذ عشر سنوات وفي الثانية والثلاثين من عمرها.[2] أصيبت بسرطان الثدي مرتين، في المرة الأولى تم استئصال الورم مع علاج إشعاعي، وفي الثانية، بعد أربع سنوات، تم استئصال الثدي. وبعد استئصال الثدي ثلاث سنوات وشمت ريا ندبتها بتصميم لزهور فيكتورية مضغوطة. قرب نهاية المقابلة الثانية، من مقابلتين

---

[1] أشكر ريا لأنها أهدتني قصتها وأشكرها على مناقشاتنا المستمرة أثناء هذا البحث. وقد قدمت سوزان بيل Bell نقدًا رائعًا وعميقًا للمخطوطة. كما أعترف بالجميل أيضًا لمساهمات Narrative Study Group, Cambridge, MA، وخاصة Elliot Mishler and Catherine Kohler Reissman. (المؤلفة)

[2] أستخدم الاسم الحقيقي للراوية بناءً على طلبها. الأمريكيون الفرنسيون، نتيجة هجرات عديدة من كندا الفرنسية، يشكلون أكبر جماعة عرقية في «ميين». وتبلغ تقديرات سكان «ميين» من أب، على الأقل، من أصول فرنسية بين ربع السكان وثلثهم. (المؤلفة)

تتبعت فيهما تاريخ خبرتها، تقول ريا: «أنت موسوم» لتصف «هالة» الإصابة بسرطان الثدي. يقبض تعبير «أنت موسوم» على اللوح الممسوح لسرطان الثدي المكتوب على جسد ريا: علامات سرطان الثدي، المكونة من طبقات، ندبة استئصال الثدي والوشوم، كل نقش مكتوب بشكل مبهم، وممحو بشكل ناقص، ولا يزال مرئيًّا على الورق/البشرة. من الداخل إلى السطح، من الورم إلى الوشم، هذه الطبقات النصية للمعاني مختومة بكل معنًى الكلمة على جسد ريا. ومثل أجساد النساء في كل مكان، هذا الجسد الموشوم موضع صراع على المعاني.

في الولايات المتحدة يصيب سرطان الثدي الآن سيدة من كل ثماني نساء في حياتهنَّ؛ ماتت نتيجة له ٤٦٠٠٠ سيدة في ١٩٩٤م (American Cancer Society 1997). ويعتبر أرثر كليمان Kleinman (١٩٨٨م) سرطان الثدي «علة موسومة ثقافيًّا، رمزًا اجتماعيًّا سائدًا، بمجرد أن يُطبق على شخص يُفسد هُويته الفردية بشكل جِذري، ولا يكون من السهل إزالته» (ص٢٢). علاجات سرطان الثدي، ويشار لها أحيانًا بالثلاثية: جرح/حرق/سم (جراحة، إشعاع، علاج كيميائي)، صادم وكثيرًا ما يكون مشوِّهًا، مصدر إضافي للوصمة، وكثيرًا ما يكون مرئيًّا تمامًا وتحديًا لصورة الجسم والأنوثة.[٣] وهكذا تكون خبرة سرطان الثدي إخلالًا بيولوجيًّا بالتكامل الجسدي والعاطفي، يهدد بالموت، ويَسم حيوات النساء ويغيِّر إحساسهنَّ بالهُوية الشخصية والاجتماعية. يؤكِّد أرثر فرانك Frank (١٩٩٥م) أن العلة نداء للقصص: يحتاج الجسم إلى صوت يسلبه المرض والعلة. تروي راوية القصة الجريحة قصة الجسم من خلال الجسم.

في حَكْي النساء لقصصهنَّ يرتبنَّ الأحداث ويشيدن ما تعنيه خبرة سرطان الثدي لهن وللآخرين المهمين في سرديات شخصية (Williams 1984; Riessman 1990; Bury 1992; Garro 1994). يسمي كلينمان Kleinman (١٩٨٨م) هذه القصص سرديات العلة، مفرقًا بين المرض، وحدة تشخيصية يشفِّرها الخطاب الطبي، والعلة، كيف تدرك المريضة المرض، وتستجيب له، وتتعايش معه في علاقتها بالآخرين: الأسرة والشبكة الاجتماعية. يميز ميشلر Mishler (١٩٨٤م) وبل Bell (١٩٨٨م) بصورة مماثلة صوت الطب من صوت عالم الحياة. يسمي يونج Young (١٩٨٩م) السرد مقاطعة الذات

[٣] ينسب تعبير جرح/حرق/سم للدكتورة سوزان لف Love، جرَّاحة ثدي ومؤلِّفة كتابين عن سرطان الثدي، لكن يستدعيه بشكل خاص المرضى والنشطون. انظر Altman (169 ,1996). (المؤلفة)

المجسدة في عالم الطب. وطبقًا لفرانك (١٩٩٥م)، تسترد راوية القصة الجريحة القدرة على حكي قصتها، وتحتفظ بها، مقاومة الاستسلام السردي للملف الطبي باعتباره القصة الرسمية للعلة.

تُصمَّم معاني العلة من صور ورموز متاحة ثقافيًّا، ومن اللغة الشخصية للأفراد والعائلات أيضًا (Barnard 1995). تكشف السرديات الشخصية طريقة معايشة العلة والاستجابة لها، محددة العلاقات بين الجسد والذات والمجتمع. في سرد ريا، يصبح الوشم علامة قوية، واسِمًا الجسدَ الاجتماعي بأهمية، ووَاسِمًا في الوقت ذاته الجسدَ الفيزيائيَّ بتصميم وتغيير (Kapchan 1993). يجسد الوشم الثقافة على حدود البشرة بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، بين الذات والعالم (Young 1993). يكتب روبن Rubin (١٩٨٨م، ص١٤) أن في أشكال الوشم الثابتة «آثار مثل تلك المحاولات تصل إلى نوع من تراكم السيرة، بديناميكية تراكمية تمثل اللوح الممسوح لخبرات قوية تعرِّف الشخص المتطور.» يقدم الوشم أيضًا وعدًا بسرد.

سرد وشم ريا جزء من كيان أكبر لمقابلات مع ناجيات من سرطان الثدي طلب منهن أن يَصفن خبراتهنَّ بالعلة.[٤] اختيرت مقابلتها للتحليل بسبب القوة السردية التي يمنحها جرحها متعدد الطبقات، وأهميتها النظرية، ومعانيها الشخصية للراوية. إنها تؤكد أن «الوشم كان الخطوة الكبرى» في استجابتها لسرطان الثدي، «شيء استباقي يجب القيام به»، و«مخاطرة»: «لست الشجاعة التي تفعله، أعرف، ورغم ذلك فعلْتُه». في هذا المقال أحلِّل قصة وشم ريا باعتباره أداءً سرديًّا ينبثق من عدم القدرة بسبب الإصابة بالسرطان، وفي الوشم في العلاج الإشعاعي إلى القدرة الفعالة في الوشم على ندبة ثديها المستأصل. يحوِّل أداء وشم ريا معاني جسدها الموسوم بالنسبة لها في الوقت الذي يَنتهِكُ فيه الخطاباتِ الثقافيةَ للوشم وسرطان الثدي. أناقش أيضًا الأهمية النظرية لمقاربة الهُوية باعتبارها صراع أداء على معاني الخبرة بوصفها خطابات تُبحر بالجسد، والجسد يلوذ بالخطاب (Young 1993).

[٤] ريا واحدة من بين ١٧ سيدة طلبنا منهن أنا وكلير سوليفان قصصًا عن سرطان الثدي في مشروع بحث في جامعة «مين». استمرت المقابلات المفتوحة من ساعة إلى اثنتين وربما أكثر. حَكَتِ المُشارِكات قصصهنَّ بتوجيه وتشجيع بسيطين. بالنسبة لتحليلات سرديات المقابلات، انظر Langellier and Sullivan (1998)، وSullivan (1997). (المؤلفة)

(١) إحياء الوشم

الوشم، على عكس الملابس والشعر والمكياج والأنماط الأخرى من زينة الجسد، الأنماط المؤقتة التي يمكن تغييرها، أكثر ديمومة وقوة، مستدعيًا استجابة عميقة من المشاهدين، فتنة ممزوجة بمرض، وحتى باشمئزاز (Rubin 1988; Sanders 1989). للوشم، بوصفه شكلًا من التغير الجسدي الثابت، تاريخ طويل ومتنوع ثقافيًّا.[٥] تمتع الوشم، في جذوره الشرقية القديمة، بمركزية اجتماعية، حاملًا ارتباطات سحرية ودينية بالقوى الوقائية والعلاجية، وأيضًا علامات على منزلة اجتماعية مرتفعة. لكن معاني الوشم في الغرب كانت سلبية أساسًا، توضع مع البدائي والمضاد للمجتمع والوثني. وحُرِّم في القرن الثالث باعتباره انتهاكًا لِصُنع الرب. وحرَّمته المسيحية مرة أخرى من القرن الثامن حتى القرن العاشر باعتباره شعوذة وتشويهًا للجسم الذي خُلِق على صورة الرب.[٦] ورغم أنَّ الوشم اكتسب قَبولًا قصيرًا بين النُّخبة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر، فقدِ انحدرت سمعته بحلول عشرينيات القرن العشرين، واعتبر بشكل مطرد سوقيًّا وبربريًّا وتابو — عرضًا مرئيًّا للانحراف النفسي أو الاجتماعي لحامله. وبحلول منتصف القرن العشرين رسخت بقوة ممارسة الوشم باعتباره انحرافًا وحقارةً في الطبقة الوسطى، العقل العام: «وكزة رمزية في العين موجَّهة إلى مَن يحترمون القانون، ويعملون بجِدية، ويميلون للأسرة، ومستقرين» (Sanders 1989, p. 19).[٧] وتشمل الارتباطات النمطية والواصمة والمهمشين ومنعدمي الأصول والخطرين، على سبيل المثال: البحارة السكارى، والغرباء في العروض الجانبية للكرنفالات، وعصابات الشباب، والأشرار، وأفراد العصابات التي تستخدم الموتسيكلات، وبين النساء؛ المتسولات والعاهرات.

وشهدت الفترة المعاصرة، بدايةً من منتصف ستينيات القرن العشرين، إحياءً للوشم يحول جدل أنصاره المعاني السلبية والسيئة للوشم. تحاول هذه الممارسة للوشم أن

---

[٥] يمكن إزالة الوشوم، ببعض التكلفة المالية وببعض الألم، بواسطة أطباء الجلدية أو جرَّاحي التجميل من خلال التقشير الكيميائي وكشط الجلد والجراحة بالليزر. الاختيار الأخير ليس سهلًا أو متاحًا على مستوى العالم. (المؤلفة)

[٦] سِفر اللاويين Leviticus ١٩: ٢٨: «ولا تجرحوا أجسادكم لميت. وكتابة وسم لا تجعلوا فيكم.» (المؤلفة)

[٧] في سياق الضغط الديني وانتشار الْتهاب الكبد، صار رسم الوشم غير قانوني أو قاصرًا على مَن تجاوز سن ٢١ في ٣٢ ولاية بحلول عام ١٩٦٢م؛ أصدر أكثر من ٤٧ مدينة، بما فيها المناطق الخمس التابعة لمدينة نيويورك، قوانين محلية ضد الوشم (Krakow 1994). (المؤلفة)

تحرك ارتباطات الوشم من حرفة بلا قيمة عمومًا إلى شكل من أشكال الفن شرعي جزئيًّا، وتفصل في الوقت ذاته الوشم عن صورة التابو الفاسدة (Sanders 1989).[8] يصهر الفن، بوصفه شكلًا من فنِّ الجسد، فن الأداء مع جماليات اليابان والثقافات القبَليَّة الجديدة[9]، فن القصة العلمية الخيالية، وفن البورتريه والانطباعية التجريدية. كل وشم جديد عمل فني «حي» تمامًا (Lautman 1994). يؤكد أنصاره على جماليات الوشم، ومهارة الابتكار، والتدريب الأكاديمي لفنانيه، ومعرفة زبائنه. يتضمن الوشم الجديد انشقاقًا مثل تفرُّد الجسد المزخرَف وما يميز شخصيته وما يلائمه. وصاحب إحياءَ الوشم تنظيمُ اتحاد الواشمين المحترفين، وقد تشكل لطرح الاهتمامات بصورة الوشم، والممارسات الفنية، والصحة، والعادات الصحية (Krakow 1994).

تصف الدراسة الإثنوجرافية لكلينتون ساندرز Sanders (١٩٨٩م)، «مواءمة الجسد: فن الوشم وثقافته»، فناني الوشم الجدد، والزبائن الجدد، والممارسات الجديدة المعاصرة. على سبيل المثال، «ينتمي إلى خلفية اقتصادية اجتماعية أعلى من الموشوم التقليدي، الزبون الجديد عادة له دخل أكبر، يؤكد على الوظيفة الزخرفية/الجمالية للوشم أكثر مما يؤكد على وظيفته الارتباطية ذات المرجعية الذاتية، ويشارك اهتمام فنان الوشم في إنتاج الصورة المصممة خصيصى، الصورة الخلاقة والمبتكرة بصورة فريدة» (ص٢٩).[10] في مقابل فرضيات المرض والانحراف التي أسست الدراسات السابقة للوشم، يعرض ساندرز

---

[8] توضح عناوين الكتب الحديثة هذا التحول السيميوطيقي: Skin Shows: The Art of Tattoo (Wrob-leski 1989), The New Tattoo (Lautman 1994), Tattoo: The Exotic Art of Skin Decoration (Delio 1994), The Punk and New-tribal Body Art (Wojcik 1995). انظر أيضًا دورية Tattoo Art International. (المؤلفة)

[9] القبلية الجديدة neo-tribal: أيديولوجيا ترى أنَّ البشر تطوروا ليعيشوا في مجتمع قبلي ومن الطبيعي أن يشكِّلوا شبكاتٍ اجتماعيةً تشكِّل قبائل جديدة. (المترجم)

[10] «أنصار الوشم الجدد مثقفون، متَّسقون، وليسوا أغرب من أي شخص آخر يمكن أن تقابله، لقد قابلْتَهم حيث إنهم يمثلون كل سمة من سمات المجتمع، من الميكانيكيين والندل إلى الأطباء والمحامين» (Lautman 1994, p. 7)؛ «يزداد قَبول الوشم في هذه الأيام بشكل مطرد؛ ليس هناك «نوع» واحد من الأشخاص يمكن أن يوشم على جسمه، ليست هناك حواجز للجنس أو العمر أو الطبقة في وضع الوشم» (Delio 1994, p. 7). «ثمة تحولات ديموجرافية كبرى جلبت عددًا أكبر من الزبائن من الإناث والأكبر سنًّا عمومًا، والأفضل تعليمًا، والأكثر ثراءً والأكثر رقيًّا من الناحية الفنية» (Rubin 1988, p. 235).

الوشم باعتباره شكلًا عاديًّا له معنًى رمزي ينجم عن الزخرفة الدائمة للجسد بمعانٍ اجتماعية، مؤكدة للذات، وربما تكون «صحية» وتحافظ على ارتباطاتها بغير التقليدي. ويبرهن على أنَّ اختيار وسم الجسد بوشم يغير خبرة المرء بالذات الفيزيائية، وله إمكانية كبيرة على تغيير التفاعل الاجتماعي.

يجعل الوشمُ الجسدَ نصًّا؛ يعبر حرفيًّا عن استعارة فوكو عن الجسد باعتباره سطحًا تنقش عليه أنماط الدلالة الثقافية. الجسم الموشوم بوصفه موضعًا للزينة هو في الوقت ذاته موضع للصراع على المعاني، بما في ذلك ثنائيات من قَبيل الذكورة والأنوثة، والعام والخاص، والصحة والمرض، والمتحضر والبدائي، والثقافي والطبيعي. طرف من الثنائية، مرتبط بالذكر، غير موسوم؛ الضد، طرف الأنثى، موسوم باعتباره أقل، ومنحرفًا، وناقصًا. وهكذا تكون مشاركة الرجال والنساء في الوشم مختلفة وغير متساوية (Mifflin 1997). في الغرب، توشم أجساد الرجال أكثر مما توشم أجساد النساء؛ وبالنسبة للرجال، ارتبط الوشم غالبًا بهُوية ذكورية متمردة، طقس رجولي للمرور يفصل الفرد عن القيود المعيارية للمجتمع. في المقابل، «فقط يكون للنساء وجود بأن يوسمن فيما يتعلَّق بالذكر غير الموسوم، وجود جزئي لا محالة: أن أكون «امرأة» وليس «أنا»» (Mascia-Lees & Sharp 1992, p. 154). يوحي الوشم في سياق نوعي بأنَّ أجساد النساء بمثابة طقس للتحكم الذكوري: «إنه المعيار، ومن ثم يستحيل وسمه؛ ويسمها باعتبارها الآخر» (Phelan 1993, p. 5). في خطوة نقدية أخرى، تعيد شيري موراجا Moraga (١٩٨٣م) كتابة الجسد الأنثوي العام بخصائص specifics العرق (شيكانو)[١١]، والطبقة (الطبقة العاملة/الفقيرة) والنشاط الجنسي (السحاق)، مبرهنة على أن هذا الجسد الأنثوي يمثِّل الطرف الوسيط المثير للخلاف بين ثقافة الأنجلو عن الذكر/المهيمن وثقافة الشيكانو/الإثنية عن الذكر/التابع.

وهكذا يمثِّل الوشم للمرأة إشكالية خاصة، وهو معقد؛ نظرًا لأنها لا تستطيع الهروب من الوسم مقارنةً بالذكر غير الموسوم، نظرًا للارتباطات المصاحبة المعقدة لنوعها مع العِرق والإثنية والطبقة والنشاط الجنسي، ونظرًا للطرق التي يُحكَم بها جسد الأنثى ويثار الخلاف حوله. كما تؤكد إريس ماريون يونج Young (١٩٩٠م، ص١١) «يرتبط اضطهاد النساء بأجسادنا تمامًا؛ لأن الثقافة البطريركية تضفي على أجساد النساء معاني

[١١] شيكانو Chicano: ما يتعلق بالأمريكيين المكسيكيين أو ثقافتهم. (المترجم)

متنوعة وتخضعها لكثير من أشكال التحكم». تستدعي هذه المناقشة الوظيفة التاريخية للوشم باعتباره شكلًا من أشكال التحكم والتهذيب والعقاب الاجتماعي، على سبيل المثال، وشم العبيد في روما، والمساجين في معسكرات الاعتقال، والمجرمين. في المقابل، تعتبر الثقافة الجديدة الوشم «تأكيدًا أساسيًّا للسيطرة» (Lautman, p. 8)؛ «يَسِمُ الواشمون أجسادهم برموز يتعذر إزالتها لما يرون أنه حقيقتهم» (Sanders 1989, p. 61). في عملية مواءمة الجسد أو تمييزه، تنفصل المرأة رمزيًّا عن الأفراد، أو الجماعات، الذين يمارسون التحكم على اختياراتها.

يوحي هذا الملخَّص الموجز للوشم المعاصر بالتحدي السردي الذي تواجهه ريا. من ناحية، تجتمع النقوش الثقافية والتاريخية للخطاب حيث سرطان الثدي، وندبة استئصال الثدي، والوشم باعتبارها طبقات واصمة تَسِم «هوية فاسدة» (Goffman 1963) على جسد موسوم سلبيًّا، باعتباره أنثويًّا وإثنيًّا. من الناحية الأخرى، يمكن اعتبار وشم ريا فعلًا شخصيًّا صحيًّا للعودة بجسدها بعيدًا عمَّا أتلفه المرض والجراحة الباترة، وأيضًا بعيدًا عن الخطابات الثقافية من قبيل النوع والطبقة والإثنية والصحة، التي تعرِّف هويتها بمصطلحات سلبية. في أدائها السردي تسعى إلى إعادة تعريف نفسها والوشم بنقل استراتيجي للمعاني المتناقضة لجسدها الموسوم بشكل متعدد. كلٌّ من الوشم والسرد أداءان خطران، موضعان للخطر والاحتمال.

(٢) السرد أداءً

تستلزم مقاربة السرد باعتباره أداءً مناقشتين بشأن براجماتية ممارسة السرد (Hopkins 1995; Langellier 1999). ترى ماريا ماكلين Maclean (١٩٨٨م) أن حكي السرد الشخصي — «أحكي لك قصة عما حدث لي» — يعزز الخبرة ويعقد عقدًا سرديًّا متبادلًا بين الراوي والمستمع. بشكل دالٍّ، يستهل هذا العقد السردي «وهو «فعل» و«تشريع»، عملًا وتمثيلًا لعمل» (ص٧٢).

أولًا: يشير الأداء السردي، باعتباره تشريعًا، تمثيلًا لعمل، إلى تعزيز الخبرة، كيف يُنجَز السرد «بما يفوق محتواه المرجعي ويتجاوزه» (Bauman 1977, 1986). ويزيد التعزيز عبر خصائص الأداء التي تقوي الخبرة، ومن بينها التفاصيل السردية، والخطاب

التقريري، والتوازي، وإغراء المستمع، والخصائص البارالغوية،[12] والإيماءات (Bauman 1977; Fine 1984). يكشف تعزيز الخبرة في حكي القصة الاعتماد الجذري المتبادل للحدث المروي («ما حدث لي»: القصة؛ أحداث الماضي؛ المحكي) والحدث السردي («لأحكِ لك»: الأحداث في الفعل الحالي للحكي) (Bauman 1986, pp. 2–6). في هذا الترابط الجذري، يأخذ الراوي الخبرة (الحدث المروي) ويجعلها خبرة من يستمعون للقصة (الحدث السردي) في تشريع الأداء.

ثانيًا: يشير الأداء أيضًا، بوصفه فعلًا وعملًا، إلى الطبيعة التكوينية للسرد، كيف يشكِّل الواقع والهوية. في هذا المعنى الثاني للأداء، أو بشكل أكثر تحديدًا، عملية الأداء، يحدِّد السرد المكان الذي يتم فيه التعبير عن الاجتماعي، وبناءه والصراع عليه (Butler 1990; Twigg 1992; Parker & Sedgewick 1995). الواقع، «ما حدث لي»، مجسد ومثير للخلاف؛ لأن حكي قصة معينة بطريقة معينة تمنح امتيازًا لا محالة لاهتمامات معينة (خبرة ومعانٍ، حقائق وهُويات) على طرق أخرى. في هذا التشريع، يتكون الراوي والمستمع نفسيهما («لأحكِ لك قصة»)، المشاركان اللذان تُشيَّد ذاتيتهما بتكافل القصة المؤداة والعلاقات الاجتماعية التي تنغمس فيها: علاقات النوع والطبقة والعرق والنشاط الجنسي والجغرافيا والدين والتعبيرات الأخرى عن الهوية. يمنح أداء السرد شكلًا لهذه العلاقات الاجتماعية، ولأنَّ هذه العلاقات متعددة، ومتعددة الدلالة، ومترابطة بشكل معقد، ومتضادة، فإنه لا يفعل هذا إلا بطرق عارضة وغير مستقرة.

قد يكون التفاعل السردي المتبادل بين الراوي والمستمع تعاونيًّا و/أو تنافسيًّا. لا يرتبط مثل هذا التفاعل، أو الصراع، بالراوي الفرد أو المستمع وحده فقط، لكنه يلتصق أيضًا بتمثيل القوى الجمعية والمؤسسية للخطاب. تذكِّرنا كريستينا منيستر Minister (١٩٩١م) بأن مقابلة السرد أداء عام دائمًا من أجل «جمهور شبحي» تتجاوز المُحاوِرة. بالنسبة لريا، يشمل «الجمهور الشبحي» مهنة الطب والنساء الأخريات المصابات بسرطان الثدي أو اللائي يحتمل إصابتهن به. ويضيف فرانك Frank (١٩٩٥م، ص٥٤–٥٦) أن «القصص تُصلح الضرر الذي أحدثته العلة في إحساس السيدة بمكانها في الحياة»، وهكذا

[12] البارالغوية paralinguistics: مصطلح يشير إلى العناصر غير اللفظية في التواصل، التي تستخدم لتعديل المعنى ونقل المشاعر. (المترجم)

تكون القصة التي تحكي للآخرين قصة تحكي للذات في الوقت نفسه، متاحة للذات — هناك — للحكي. ويساهم الجمهور المتعدد المجسد في عقد السرد لقصة الوشم — الذات، والمحاوِرة، والآخرون الغائبون — في الصراع الاستطرادي على معاني سرطان الثدي والوشم.

وهكذا يشير أداء السرد إلى موضع الصراع على الهوية الشخصية والاجتماعية بدلًا من الإشارة إلى أفعال لذات لها جوهر ثابت أو متسق أو مستقر أو نهائي يمثِّل أصل الخبرة أو يكملها (Smith 1994). من منظور الأداء وعملية الأداء، لا يكون تحليل السرد سيمنطيقيًّا فقط، ينخرط في تفسير المعاني؛ يجب أن يكون براجماتيًّا أيضًا: يحلل الصراع على معاني حكي القصة بطريقة معينة وظروفه ونتائجه. وتضع عملية الأداء السرد في سياق سياسة الخطاب، أي شبكات مؤسسية لعلاقات القوى، على سبيل المثال، الطب والدين والقانون ووسائل الإعلام والأسرة.[١٣] إن السرد بوصفه حدثًا أدائيًّا موضعيًّا مميزٌ ومجسَّدٌ ومادي، تُحكى قصة الجسد عبر الجسد مما يجعل النزاع الثقافي ملموسًا (Langellier 1999). الهوية صراع أدائي، وأحلِّل هنا هذا الصراع على معاني جسد ريا الموسوم بسرطان الثدي واستئصال الثدي والوشم باعتباره أداءً لعمل وتشريعًا لأداء.

يستغرق سرد وشم ريا مقابلتين، يفصل بينهما سبعة عشر شهرًا. في الأولى، وقد أجراه زميل في البحث في أوائل ١٩٩٤م، تحكي ريا قصة موجزة عن كيف «يتم وشمك» تحضيرًا للإشعاع بعد استئصال الورم من ثديها. قرب انتهاء هذه المقابلة، ذكرتْ بإيجاز رغبتها في وشم ندبة استئصال الثدي. بعد ذلك، بعد أن سمعْتُ أنا وزميلي أنها وضعت الوشم، أجريْتُ المقابلة الثانية في صيف ١٩٩٥م. يوجز التذييل المقابلة الثانية، ذاكرًا أجزاءها الأربعة الرئيسية، وموضحًا الانتقال بين «القصص الصغيرة» عن أحداث معينة في الماضي والسرد الأكبر للوشم المتعلق بالخبرة الحالية برمَّتها.[١٤]

---

[١٣] يكتب Weedon (١٩٨٧م، ص١٠٨) «لا معنى للجسد أو الأفكار أو المشاعر خارج التعبير الاستطرادي، لكن الطرق التي يكوِّن بها الخطاب عقول الأفراد وأجسادهم هي دائمًا جزء من شبكة أوسع لعلاقات القوى، بأسس مؤسسية عادة». (المؤلفة)

[١٤] للتوضيح أستخدم «قصة» للإشارة إلى المقتطفات، وأحتفظ بكلمة «سرد» للمقابلة كلها. تلبي القصص المقتطفة المعايير المرجعية والتقييمية التي وضعها لابوف لسرد الخبرة الشخصية. تحتفظ «القصة» أيضًا بخاصية لابوف فيما يتعلق بأحداث الماضي المرويَّة في كل مقتطف، رغم أنني في تأكيدي على خصائص الأداء، لا أحلل بنية لابوف. انظر أيضًا لابوف (١٩٧٢م). (المؤلفة)

النمط في سرد وشم ريا فيما يتعلق بالحركة اللولبية من المحادثة إلى القصة إلى المحادثة إلى القصة يشبه أداء «القص المغزلي» الذي حدَّدته لنجلير وبترسون (١٩٩٢م) بين راويات القصص. وقد وجهت الأسئلة التالية انتقائي للمقتطفات: متى تنتقل ريا من المحادثة لتحكي قصة في سرد المقابلة عمومًا؟ وماذا «تفعل» القصص فيما يتعلق بالهوية السردية؟ انتقيتُ قصة — على الأقل — من كل جزء من الأجزاء الرئيسية في السرد، مدوِّنة خمس قصص لتحليل دقيق لخصائص الأداء والاستراتيجيات الأدائية.[١٥] متبعة بل Bell (١٩٨٨م) أضع روابط تفسيرية بين القصص لتوضيح الصراع الأدائي للهوية في السرد. وأعتمد أيضًا، في التحليل، على السمات الأخرى لسرد المقابلة، وخاصة الجزء الرابع التقييمي للمقابلة (الذي لا يحتوي على «قصص أصغر»)، للإشارات التفسيرية والمقارنة، دون محاولة تفسير المقابلة في مجملها.

(٣) قصة وشم الإشعاع

تحكي ريا، لمدة تسع دقائق تقريبًا في المقابلة الأولى معها (التي أجريت قبل وشم موضع استئصال الثدي)، محنة الإشعاع بعد استئصال الورم. الإشعاع علاج موضعي للسرطان، يعطي على مدى عدة أسابيع بجهاز «معجل خَطِّي». ويسبق العلاج جلسة تخطيط ومحاكاة تؤخذ أثناءها المقاييس وأشعة إكس التقنية لحساب زوايا الإشعاع. يشير الوشم

[١٥] تدويني مصمم للإيحاء بخصائص الأداء وليس لتوثيقها. حافظتُ على التكرار، والبدايات الخطأ، والوقفات الذاتية في الحديث، لكنني حاولتُ أيضًا أن أشجع على الفهم و«الشعور» بالحكي. يعكس التقسيم إيقاعات المتحدثة ووحدات المعنى. تدل فواصل السطور على توقفات قصيرة. ويشير الرمز / إلى أن السطر التالي يستمر دون توقف. يتم تحديد التوقفات الطويلة بفترة مسبوقة بفراغ. الكلمات التي يتم التأكيد عليها (ارتفاع في الصوت) تحتها خط. يشير الرمز ^ أو ^^ إلى ارتفاع في النبرة؛ ويشير الرمز _ إلى انخفاض في النبرة. وتشير الواصلة [-] إلى قطع فجائي في الصوت، توقف ذاتي غالبًا أو تحول في اتجاه التفكير؛ ويشير الرمز: إلى إطالة في الصوت. حين تفصل الراوية كلمة بألفاظ سريعة، أضع قبل هذه الكلمة الرمز *. حيث تأخذ الراوية أنفاسًا مسموعة بشكل مميز عند نقط معينة، وقد ميزتُها بالحرفين hh, hh* (شهيق) أو hh* (زفير). تشير العلامة [tk] إلى فرقعة بسيطة باللسان أو مصمصة الشفتين، وضعت أيضًا بعض الأوصاف الاعتراضية لخصائص الصوت أو الإيماءات. كلام المحاوِرة وضحكها موضوع بين قوسين. تبقى مسألة كيفية التدوين لتحليل الأداء مسألة مربكة. للاطلاع على بعض البدائل انظر Fine (1984), Riessman (1993), Madison (1993).

في هذه القصة إلى الإجراء الطبي الذي يسم الجسد — ثدي ريا بعد استئصال الورم — لوضع الجهاز بالشكل المناسب.[١٦] وسبقت القصة تيمة لكيف «تبدو» علتها «ثقافيًّا»، أي وضعها في إثنيتها الأمريكية الفرنسية، وبتصريحات خاصة عن «محاولة أن تكون متينة جدًّا، وقوية جدًّا» و«عزل نفسي».

حين تذهبين للعلاج بالإشعاع
إنها إنها خبرة مرهقة لأنك hh
تُثبَّتين إلى طاولة و
لا يمكنك أن تتحركي لمدة ساعتين وقد-
أنت أنت آ ^^ um تعرضين للستايروفوم
يعرضونك لكميات من الستايروفوم
وعليك أن تبقى ساكنة وآ.
يوشمونك:
وكان ذلك شيء آخر، على ما أظن، لأن
آ الوشم بالنسبة للكاثوليك
يعني الذهاب إلى الجحيم ...!
وهكذا فإن أمرًا دينيًّا سيكون آ
كان عليَّ أن أجتاز حقيقة أن عندي أربع نقط صغيرة للوشم hh
وحين كبرتُ كان الوضع كذلك/
الناس الذين وسموا أجسادهم وا-
كانوا أبناء الشيطان/
وكان عليك أن تذهبي إلى الجحيم ومن ثَم كان عليَّ أن – hh
ولم يكُن هناك حديث عن ذلك، كما تعرف،
يأتون فجأة
وبمعنى ما يبدو أن «هذا وشم»/

---

[١٦] للاطلاع على وصف أكمل لعملية الإشعاع، انظر Love (1990, pp. 299–311). (المؤلفة)

وأنهم جميعًا سيوشمونك و/
وكنتُ مثل «حسنًا، هناك جواز مروري إلى الجحيم»
موقف، كما تعرفين
كنتُ أشعر بذلك لكنني عرفتُ الأفضل
لأنه كان مثل أمر ديني.

الإشعاع «خبرة مرهقة» تتخذ من الراوية موضوعًا وتعزلها وتوهنها. يحدث الحدث المروي في مكان طبي، مركز لعلاج السرطان، في الماضي المألوف: «حين تذهبين للعلاج بالإشعاع». تستهل الراوية حكي القصة باستخدام الضمير «أنت» بدلًا من «أنا» («حين تذهبين»)، استراتيجية أدائية للاحتواء تقرب المحاوِرة والجمهور من الخبرة (Tannen 1989). في الحدث المروي الراوية سلبية، دون حركة أو كلام، جسدها ثابت حرفيًّا وفمها «مثبت» مجازيًّا «وهم يوشمونك»، فنيون لا تُذكَر أسماؤهم يسمون جسدًا لا يُذكَر اسمه. يستدعي انعدام الاختيار والسيطرة استخدام الوشم بطرق قهرية عقابية، لكن بالنسبة للراوية يثار «أمر آخر»، سياق الدين والجحيم. تشرح ما يعنيه الوشم للكاثوليك: وسم الشيطان الملعون في المسيحية المبكرة.[١٧]

ارتفاع النبرة في «تذهب إلى الجحيم»، مع وقفة، يتطلب فهم «الأمر الديني» أو تأكيده من طرف المحاوِرة. مع عدم استقبال أية استجابة مسموعة، توضح الراوية، في الحدث السردي مع المستمع، ما كان يعنيه الوشم بالنسبة لتنشئتها بين الرومان الكاثوليك. الراوية ليست على دراية بالمحاورة (وهي كاثوليكية أيضًا). بشكل دال، لا تقدم ريا تفسيرًا طبيًّا للوشم؛ يمثل تفضيلها لصوت الحياة على صوت الطب المقابلتين اللتين أُجريتا معها وهي تقاوم الاستسلام للسرد الطبي واللغة التقنية بشأن التشخيص والعلاج. تؤكد «كان عليَّ أن أجتاز حقيقة أن عندي أربع نقط صغيرة للوشم»، متحولة هنا إلى «أنا». يمكن رؤية هذه العلامات باعتبارها تشكل الأركان الأربعة لإطار، يمثل

[١٧] تبتكر مرضى أخريات بسرطان الثدي استعارات بديلة لتدابير الإشعاع والوسم. تقارن بات Batt (١٩٩٤م، ص٣٠٣)، على سبيل المثال، الفنيين بمساحين يخططون حقلًا؛ تشبه هوبر Hooper (١٩٩٤م، ص١١٩) خطوط العلامة السحرية Magic Marker على صدرها برسم تخطيطي لجزار لقطع من اللحم. (المؤلفة)

سرطان الثدي الإطار الحي لريا وجهودها لإعادة تجسيدهما في خبرتها الخاصة.[18] «لم يكن هنا [ك] حديث عن ذلك» تشير إلى تجاهل المكان الطبي للمعاني الدينية (أو أي معانٍ أخرى) للوشم، وربما تجاهلها هي أيضًا. بالإضافة إلى إيحاء الجملة بعدم استعداد ريا، جسديًّا وعاطفيًّا، لوشم «يأتي فجأة».

بعد التكرار في الحدث السردي في المضارع بأن ««هذا وشم» وسيوشمونك»، تقول ساخرة، في حديث مباشر لنفسها في الحدث المروي: «حسنًا، هناك جواز مروري إلى الجحيم.» يحافظ هذا الديالوج الداخلي على الاستمرارية الدرامية وهو يقيم معنى الحدث المروي في الماضي (Labov 1972). سرطان الثدي وعلاجه (وشم الإشعاع) يعلق الراوية على الحافة بين الحياة والموت، وهو خوف يشترك فيه كل مرضى السرطان وأصبح أكثر شؤمًا بالتكرار في التاريخ الشخصي لريا. جوازات السفر أيضًا وثائق حكومية تصدِّق على الهوية (الجديدة لريا) باعتبارها مريضة بسرطان الثدي، ويضمن لها الإذن والحماية للسفر في بلد أجنبي. ربما توحي الإشارات الثلاث إلى الجحيم بأن الإصابة بسرطان الثدي والإشعاع مثل الذهاب إلى الجحيم: تَحمُّل الموت الصغير لتجنب الموت الكبير (Paget 1993). بشكل دالٍّ، ترمي بهذا الجواز إلى الجحيم كشعور وتضيف على الفور «عرفتُ الأفضل». يمارس فصل الشعور والتفكير سيطرة تفسيرية على معاني الخبرة بالنسبة للذات والمحاوِرة/الجمهور. تستمر الراوية، بوصفها راشدة، في ممارسة الكاثوليكية، وإنْ يكُن إلى حد ما بشكل غير تقليدي، في الوسط الأمريكي الفرنسي الذي تتماهى معه بقوة.

تشرع قصة الإشعاع وتطبق محاولة أن تكون الراوية متينة وقوية في وجه سرطان الثدي، وهي تعرض نزعة رواقية مؤكدة، رغم التفاصيل السردية التي تصور بدقة كم كانت الخبرة مرهقة. ينهمك الأداء السردي للهوية في قصة الإشعاع بشكل خاص في مؤسسة الطب، التي «توشمك»، ومؤسسة الدين، التي تسمي أي وسْم شعوذة؛ وتلقي الضوء على القيود المفروضة على قدرة ريا- عدم الحركة والكلام والاستعداد. يواري الأداء الساخر المعاني اللعينة للوشم؛ لكن «الأمر الديني» يظهر مرة أخرى في القصة الخامسة التي نحلِّلها فيما بعدُ. يبرهن فرانك (١٩٩٥م) على أنَّ الطب يشرع شكلًا خيِّرًا للاستعمار، معتبرًا جسد المريض إقليمه، على الأقل في فترة العلاج، ويقلص إكلينيكيًّا الخبرة الخاصة

---

[18] انظر الرسم التخطيطي في Love (1990, p. 303) لتوضيح وشم إشعاع «إطار». وأدين لسوزان بل بهذه الرؤية. (المؤلفة)

إلى المشهد المتسق الذي تتطلبه ممارساته. بالنسبة لريا، يهدد سرطان الثدي ووشم الإشعاع باستعمار خبرتها وطمس الأبعاد الشخصية والثقافية لهويتها باعتبارها امرأة أمريكية فرنسية.[١٩] بالإضافة إلى ذلك، ربما يمتد الاستعمار إلى ما بعد العلاج بالنسبة لمن يعيشون مع تهديد تكرار المرض: يتطلب سرطان ثدي ريا علاجًا إضافيًّا، وتصويرًا دوريًّا للثدي بالأشعة، وأخذ عينات بشكل متكرر لفحصها، كما نرى. مع القصص الأربع التالية، أضع هذه الأداء السردي لهوية الوشم بجوار قصة الوشم، متتبعًا رفض ريا للاستسلام السردي.

(٤) قصة محل الإطارات

تروي ريا قصة الوشم لتغطي ندبة استئصال الثدي بعد ذلك بعدة شهور في مقابلة ثانية أجريْتُها معها. أعرف ريا من أنشطتها الأمريكية الفرنسية في حرم الجامعة، لكن في وقت المقابلة لم أكن قد سمعْتُ حديثها عن وشمها. بعد استئصال الثدي، يكون أمام المرأة ثلاثة اختيارات: أن تبدو بثدي واحد دون وضع بديل صناعي، أو وضع بديل صناعي، أو ترقيع ثدي (Love 1990). مثل ثلثي النساء اللاتي تُجرى لهنَّ عملية استئصال الثدي، رفضت ريا ترقيع الثدي (Kasper 1995).[٢٠] جاء اختيارها للوشم لتغطية الندبة، تضع فوقه بديلًا صناعيًّا، من وحي ملصق بعنوان «المحارب» والتوافق مع موضوع الملصق، دينا متزجر (١٩٨٣م).[٢١]

---

[١٩] يبرهن جوفنار Govenar (١٩٨٨م) على أن الوضع المسيحي السائد عن الوشم لم يكُن يتبناه الشيكانو في الأحياء الحضرية في جنوب غرب الولايات المتحدة حيث كان الوشم، بما في ذلك التصميمات الدينية، يمارس على نطاق واسع. يتتبع دوب Dube (١٩٨٠م) تبنيًا مماثلًا لممارسات الوشم بين الكنديين الفرنسيين. (المؤلفة)

[٢٠] في بداية المقابلة، تشرح ريا أنها ترفض ترقيع الثدي لأنها خضعت لعمليات جراحية كثيرة (استئصال الورم والثدي، وتسع عينات). وتضيف، بعد ذلك في المقابلة، «لا أريد التفاوض على ثدي مع رجل». لم تكن هناك جرَّاحات يقمن بترقيع الثدي في تلك المنطقة من «ميين» حينذاك. توفر ترقيع الثدي بشكل مطرد، والنظر إليه بشكل طبيعي سوف يلعب دون شك دورًا في اختيارات النساء بعد استئصال الثدي. (المؤلفة)

[٢١] وضعت الصورة في ملصق مصحوبة بجزء من قصيدة، «شجرة»، الصورة الموشومة على ندبتها: «لم أعُد أخشى المرايا ... ما ينمو داخلي الآن حيوي ولا يسبب أذًى لي ... لم أعُد أخجل من ممارسة الحب.

في قصة محل الإطارات، تأخذ ريا الملصق إلى محل محلي لوضع إطار له. تستغرق هذه القصة ست دقائق تقريبًا في المقابلة في الجزء الأول (انظر التذييل) مصورة الخلفية والظروف التي قررت فيها وشم ندبتها. قبل قصة محل الإطارات، فصَّلت ريا الملصق: الصورة، نوع الجسد، الوشم، والقصيدة المصاحبة.

هكذا أخذْتُ هذا الملصق
إلى وسط مدينة بانجور إلى محل إطارات آ
أعطيْتُه لامرأة-
كانت هناك امرأة
كانت هناك امرأة عجوز
لتضع الأطر
المرأة المسكينة التي فقدته تقريبًا هناك/
أقصد أنه كان كثيرة جدًّا بالنسبة لها، تعرفين
كان قويًّا جدًّا:
قضت معه وقتًا صعبًا
*hhh وبالنسبة لي كان هذا عملًا شجاعًا حقًّا لأنني شعرْتُ
بأنني معزولة جدًّا وحي:دة
وقد شعرْتُ بنوع من أوه مثل أوه آ أوه_
العري شيء واحد؟

«[أنا: آ هوو]»

وكان الشيء الثاني ال ^^غرابة/
لأن الوشم ثقافة فرعية حقًّا

الحب معركة أستطيع الفوز بها. لي جسد محاربة لا تقتل ولا تجرح. في كتاب جسدي، نقشْتُ شجرة دائمة.» وأعيد طبع الملصق في أكثر من عشرين عملًا منشورًا. انظر شرف (١٩٩٥م) للاطلاع على تحليل «بلاغة الإغراء» في ملصق متزجر. (المؤلفة)

وهكذا أتعامل لأول مرة مع عري المرأة/
وحينذاك أتعامل مع الثقافة الفرعية لوضع وشم على جسمي

«[أنا: آ هوو]»

وهكذا آ. تعرفين، كان هذا صعبًا أن
أن *تركزي* على محاولة اختيار جديلة وإطار
وأردْتُ أن أحاول أن أختار آ نبرات أنثى/
أردْتُ نوعًا رماديًّا في في في من الإطارات
وكان صعبًا ˆجدًّا أن أفاوض
في ظل تلك *الظروف*
وهكذا أعطاني ذلك فكرة غامضة ل
*hh الصدمة أخمن
صدمة استئصال الثدي
صدمة الوشم
صدمة العري، تعرفين
ومحاولة أن أكون على الملأ مع شيء من هذا القبيل.
لكنني أوقفْتُ أرضي و
تعرفين أنا نوع من ال- الذبذبة المكتومة
تعرفين، أعني المرأة المسكينة
لا أعرف ما إن كانت مشمئزة أم مصدومة لكنها
كانت تعاني من صعوبة، لا أعرف
ربما كانت أوه *متضايقة فقط

تمثل هذه القصة تجسيدًا ثانيًا لخبرة سرطان ثدي ريا: يتكرر الإطار الذي شكله وشم الإشعاع في إطار الملصق الذي تضع الراوية نفسها فيه بشكل خيالي. يسبق الحدث المروي وشم استئصال ثدي ريا، لكنه يمثل بحيوية لحظة استجابة سلبية عميقة للوشم وشجاعة الراوية في وجهه، «محاولة أن أكون على الملأ مع شيء من هذا القبيل». تقييمها للحدث المروي بأنه «عمل شجاع حقًّا لأنني شعرْتُ بأنني معزولة جدًّا وحي:دة» يردد

أصداء السياق العاطفي لوشم الإشعاع. إنها تؤكد على أنه كان «صعبًا أن تركز» و«صعبًا جدًّا أن أفاوض»، «لكنني أوقفْتُ أرضي» وهكذا تكتمل الصفقة.

يعزز الأداء السردي القوة المقيدة في القصة الأولى. بدلًا من ضمير المخاطَب، تستخدم ريا ضمير المتكلم طوال النص مع تأكيد أفعال نشطة (أخذت، أعطيت، أوقفت). في إطار قصة المحل يتم إلقاء الضوء على اهتمام الراوية بالمعاني العامة للوشم عند الطبقة الوسطى وتجسيد هذا الاهتمام في الاستجابة الصادمة للمرأة، وقد اشتدت وفُصِّلت من خلال التكرار: «صدمة استئصال الثدي/صدمة الوشم/صدمة العري».[٢٢] يكشف ارتفاع نبرة ريا بعد ذكر العري لأول مرة استجابة المحاوِرة. تعرف ريا نفسها بأنها من الطبقة الوسطى وتعرف أنني من الطبقة الوسطى أيضًا. في لحظة سابقة من المقابلة، شرحت صعوبة أن «تتغلب على هويتها التي تنتمي للطبقة الوسطى» لتدخل الثقافة الفرعية للوشم. بعد ذلك في المقابلة، حين سألْتُ ريا عما تعنيه بهذا، وتوضح أن الطبقة الوسطى لم تتعرض للثقافة الفرعية للوشم، مستشهدة بالوشوم في قاعة الوشم، والعُري، والسرية وأيضًا «ازدراء الطبقة الوسطى» للثقافة الفرعية للوشم. إن تيمة العُري في قصة ريا خاصة بموضع الوشم (الثدي الغائب) ومتعلقة بالنوع خاصة، كما أناقش بعد ذلك في القصة الثالثة.

تضع ريا الاهتمام السردي الكبير بقوة استجابة المرأة التي تصفها بعدة طرق «فقدته تقريبًا»، «كان كثيرًا جدًّا بالنسبة لها»، «كان قويًّا جدًّا:» يتردَّد صداها في الأوصاف الختامية «للمرأة المسكينة» بوصفها «اشمأزت» أو «صدمت» أو «تعاني من صعوبة» أو «منزعجة تمامًا». يلاحظ جوفمان Goffman أن المرأة تحمل مسئولية كاملة عن تهدئة القلق الاجتماعي بشأنه وصمتها. يذكر ساندرز Sanders (١٩٨٩م) أن الوشوم توضح بإسهاب النتائج التفاعلية للوشم، مقسمة الناس طبقًا لاستجاباتهم السلبية أو الإيجابية. لا شكَّ في أنَّ موضع الثدي وندبة استئصال الثدي يعقدان هذه الاستجابات. وينذر إطار قصة المحل، من خلال التفصيل والتأكيد والتكرار، بتتبع ريا لاستجابات الآخرين وحساسيتها لها، وتطرحها فيما يتعلَّق بالنزاع بين الأفراد بأقل مما تطرحها

[٢٢] يسجل شرف Sharf (١٩٩٥م) اهتمام الناشر بالعرض المجرد من الحياء لاستئصال الثدي في صورة متزجر، موافقًا على استخدام الصورة على غلاف الكتاب في طبعته الرابعة فقط. وبقي الوشم ممارسة نادرة بين النساء اللائي أجريت لهن استئصال الثدي. قراءتي في أبحاث سرطان الثدي، مذكرات الناجيات، الكتابات، والمقابلات لم تقدم سوى مرجعين بالإضافة إلى صورة متزجر Metzger's. (المؤلفة)

فيما يتعلق بالصراع الاجتماعي والثقافي على معاني وشم استئصال الثدي. يعلن بناؤها السردي للمرأة المصدومة، مصطلحات هذا البناء ونبرته، عن تعاطف أكثر مما يعلن عن حكم، وهي تيمة امتدت خيوطها في القصص التالية. إن وعي ريا بحرص بالطبيعة العامة للأثداء والمعاني الموصومة لسرطان الثدي، وندبة استئصال الثدي، وبالوشم في هذه القصة، يمهد المسرح لخبرتها الخاصة بالوشم. في أداء إطار قصة المحل، تسقط الراوية نفسها في إطار الملصق؛ الأطر المتخيلة لنفسها/استئصال ثديها مع الوشم.

(٥) قصة الرجال الثلاثة

يحكي الجزء الثاني من سرد ريا عن عملية الوشم (انظر التذييل). في تناقض تام مع خبرة الإشعاع التي لم تكن مستعدَّة لها، والاستعداد للوشم الذي استغرق ثلاث سنوات تقريبًا كانت تستشير أثناءها وشَّامة وتفكِّر في التصميمات حتى «تستقر» ندبة استئصال الثدي. تحكي قصة الرجال الثلاثة، وتستغرق حوالي عشرين دقيقة في المقابلة، حادثة أثناء الوشم حدثت في اتفاقية الوشم في جناح الفندق. موضع غرفة الفندق أكثر خصوصية من أرضية الاتفاقية لكنها عامة رغم ذلك.[٢٣] ألقت قصة إطار المحل الضوء على النزاع على المعاني الطبقية، وكشفت بشكل خاص المعاني المرتبطة بالنوع: أولًا، في أنَّ الواشمة، امرأة؛ ثانيًا، في موضع الوشم، الثدي الغائب؛ وثالثًا، في المشاهدين، ثلاثة رجال.

رغم التجسيد الجديد، يبقى الوشم عمومًا مجالًا للذكور. تؤكِّد ريا في القسم الأول من السرد أنَّه من دون ارتباطات والد زوجها، وهو نفسه وشَّام محترف، ما كانت لتجازف في الثقافة الفرعية. أصَّرت على واشمة، وتختار جولي لسمعتها الطيبة في الوشم التجميلي لإخفاء الندب ومراعاة الذوق في التصميم. ولأنَّ الوشم موصوم بالنسبة للنساء

[٢٣] كان قرار ريا بالوشم في الاتفاقية موضوع مناقشة بين أفراد العائلة، كما تحكي بشكل هزلي في المقابلة الثانية (نسخ تقريبي):

يقول جون [الزوج] «ماذا إذا كان على الملأ؟ تعرفين، إذا كان وشم جولي لا يفي بالاتفاقية؟ ماذا إذا رأى الناس؟» ثم ابني، وكان كبيرًا في ذلك الوقت على ما أعتقد، يقول «ماذا تظن يا أبي؟ لا شيء هناك!» [ضحك الاثنان] لا شيء تراه، تعرف، هوه، هوه [يضحك؛ أنضم للضحك]. وهكذا يقول: «أوه، نعم»، تعرف، هوه. للاطلاع على تحليل أكثر إسهابًا لهذه القصة، انظر Peterson & Langellier (1997). (المؤلفة)

أكثر من الرجال، تفضِّل النساء الوشم على أجزاء من الجسد يمكن إخفاؤها عن الآخرين غير الحميمين لكنها مرئية للمتعة الشخصية وللحميمين لهن: الثدي، الكتفين، الوركَ (Sanders 1989). تُختار المواضع غالبًا لتزيين الجسم وتجميله. تم تحديد الموضع سلفًا في حالة ريا بندبة استئصال الثدي، ويجدر التأكيد على أنه من دون سرطان الثدي واستئصال الثدي ما كانت لتسعى إلى وشم. الوشم اختياري، شروطه التحفيزية ليست اختيارية بالتأكيد.

وهكذا مضيتُ*
hh* وأريتُ جولي ما أريد
و آ وكان عليها أن تقوم ب*تنظيف* كل أدواتها
وقد، كما تعرف، استغرقت في العملية كلها
hh* عملية إعداد كل ما تريد إعداده
بدأت الوشم [tk]
وأثناء الوشم دخل ثلاثة رجال
[tk] وآ um اثنان منهم — اثنان، أجل، ثلاثة
hh الثلاثة جميعًا جاءوا لينظروا
بسبب الكثير من الأشياء بشأن عملية الوشم أيضًا/
هل ليس آ آ هناك حياء؟
الحياء ليس جزءًا من المباراة
و أوه hh كان اثنان من الرجال اثنان من الرجال أكبر
و آ كانا ^^ فضوليين لأنني، كما تعرفين، كنت أوشم
و وأعتقد من ال^^زاوية
لأنها الجانب الأيسر لي hh*
وكنا بقرب ماذا: النافذة
وأعتقد من الزاوية التي كانوا فيها
لم يستطيعا أن يريا أنني بلا ثدي
لكنهما^^ اقتربا و
وعالجا الأمر جيدًا
كان وجهاهما وهما مثل نوع من hh*

تعرفين، كانا على ما يرام معه، تعرف *hh
جاء شاب واحد*-
وكان هو الذي تستخدم جولي غرفته في الحقيقة
لأنها كانت مثل غرفة اتصال-
واقترب شاب
وأنا: شعرت بإحساس سيِّئ بسبب الرجل/
كان تقريبًا في أوائل العشرينيات
أشعر بأنه تقيَّأ تقريبًا

«[أنا: هوم]»

وكان يشبه. ما تخيلته في عق:لي *hh.
إذا رآني أحد على هذا النحو. آ لا يمكن هان-
تعرفين ما أقصد، تحقق أسوأ كوابيسي^
بقدر ما قد يتفاعل شخص ما لما يبدو *ذلك*-
كان الرجل المسكين-
وكان مروَّعًا *hh
وبقي مروعًا
حين تركت الغرفة كان مسح:وبًا
كان وجهه أبيض تمامًا ومسحوبًا حتى [بشكل مضحك]»
تقيأ الرجل المسكين تقريبًا

توجِّه الراويةُ، بسرعةٍ، المحاوِرةَ والجمهورَ إلى استعداد الواشمة. يصف ساندرز (١٩٨٨م) الاستعراض الطقسي الصريح للواشمة لمعرفتها ومهارتها التقنية لتتحكم في تفاعل الصراع المحتمل مع الزبائن، التفاعل الذي يشمل احتكاكًا جسديًّا شديدًا، إلحاق الألم بشكل متعمد، وكشف الأجزاء الحميمة من الجسد. الاستقبال المناسب من جانب الزبون يستدعي السكون والصمت بالإضافة إلى التحديق بعيدًا بعض الشيء أثناء الوشم. تستعرض الواشمة خبرتها، وهي هنا «التنظيف» و«العملية كلها»، مع توقع مساعدة الموشومة وتشجيعها، وتكشف بنية التوازي المذهل بين المواقف الطبية والوشم. يتطلب الاثنان نزعة مهنية من جانب مقدم الخدمة، النزعة المهنية التي تسلب من مستقبل

الخدمة شخصيته وتسكته. لا يقدر أي من الموقفين الحياء؛ ويسمح كل من الموقفين مشاهدة الغرباء للمريض/الزبون.

تجعل قصة ريا التفاعل مع الواشمة أقل أهمية من التفاعل مع مشاهدي عملية الوشم: الرجال الثلاثة، الرجلين الكبيرين والرجل الأصغر، الذين «اقتربوا ليشاهدوا» وهي توشم.[٢٤] الثقافة الفرعية للوشم، حيث «الحياء ليس جزءًا من اللعبة» والعرض البصري جزء منها، على عكس ثقافة الطبقة الوسطى في إطار المحل حيث التعرض صادم. تشير حكاية الرجلين الأكبر اللذين «كانا فضوليين لأنني، كما تعرفين، كنت أوشم» إلى الاهتمامات الثقافية الفرعية بشأن الوشم. وريا تتحدث عن زاوية رؤية الرجلين، مصورة تضادًّا بين حيث « كانا» وحيث «كنا»، صورت لي وضعها أثناء الوشم، محاطة بالنافذة ومشيِّدة صياغة ثالثة لخبرتها بالوشم. ومن المهم أن الراوية تؤجل في البداية تحديد ما لا يستطيعان رؤيته من زاويتهما، الندبة التي تَسِمُ الثدي الغائب («إنه الجانب الأيسر لي hh*) ثم تؤكد («لم يستطيعا أن يريا أنني بلا ثدي»). في موقف الثقافة الفرعية للوشم، ندبة استئصال الثدي — وليس العري، وليس الوشم — هي التي تصدم «كيف يتفاعل شخص ما لما يبدو *ذلك*» [مثل]. تضع هذه القصة، وقد تمت تأديتها بحذر، التفاعل الإيجابي للرجلين الأكبر بجوار التفاعل السلبي للرجل الأصغر: «^^عالجا الأمر جيدًا» و«كانا على ما يرام معه» بينما هو «تقيأ تقريبًا». تكرر ريا وتوضح صورة «الرجل المسكين» بخمسة تفصيلات تأكيدية «كان مروَّعًا»، «بقيَ مروَّعًا»، «مسح:وبًا»، «أبيض تمامًا» و«مسحوبًا حتى». هذه النعوت نفسها يمكن استخدامها لوصف تفاعلات مريضة لجراحة سرطان الثدي وعلاجاته (الإشعاع، والعلاج الكيميائي). يبلغ الوصف الدرامي القمة مع أصداء «الرجل المسكين تقيأ تقريبًا»، مصحوبًا بالضحك. يبدو الضحك، وقد شاركت فيه المحاوِرة وكأنه عليها بقدر ما كان على الشاب.

تعزِّز قصة ريا تفاعلات الرجال الثلاثة من خلال استراتيجية البؤرة (Rimmon-Kenan 1983) حيث تقوم الراوية بوظيفة تشبه وظيفة الكاميرا، ترى وتحكي ما ترى.

---

[٢٤] تذكر ريا أن الوشم لم يكُن مؤلمًا لأن الندبة التي كانت تتم تغطيتها خالية من الأعصاب. ومع ذلك، وصفت رسم الجزء اللولبي من اللبلاب الذي يلتف تحت ذراعها، وهو الجزء الوحيد من الوشم الذي لا يوجد على الندبة، بأنه «مبرح». ويتفق معظم الواشمين على أن النساء أقل انزعاجًا من الألم من الرجال (Sanders 1988). (المؤلفة)

هذه الاستراتيجية تضع المحاوِرة/الجمهور مع الراوية التي تتفحص أوجه الرجال بحثًا عن التفاعلات بدل أن تستسلم لتحديقهم. تصف فِلَنْ Phelan (١٩٩٣م، ص١٠-١١) استراق النظر بخطر الرؤية. يُعاق هنا موقف سائد لاستراق النظر — عُري أنثى مع مشاهدين ذكور: إنهم في النور، خاصة الرجل الأصغر، ونحن نلاحظ، مختفين في الظلال. ينقلب تحديق من يسترقون النظر عليهم. تشيد الراوية المشهد المحكي بصريًّا فقط — كما هو الحال في قصة الإشعاع، ليس هناك حديث ينسب للمشاركين — بينما يوجه صوتها وبصرها الحدث السردي. تقترح ديبورا كابشان Kapchan (١٩٩٣م، ص١٧) أن علامات الجسد ترسم في الوقت ذاته تحديق الملاحِظ وتصده بترسيخ حد زخرفي بين المحدِّق والمحدَّق فيه. تستغل استراتيجية بؤرة الراوية هذا الانعكاس، ملتفة خلال المحدَّق فيها لتكشف المحدِّق.

قبول استجابة الرجلين الأكبر يلقى اهتمامًا أقل من الاستجابة السلبية المفصلة بجلاء للرجل الأصغر. تستدعي استجابة «الرجل المسكين» «المرأة المسكينة» التي تُصدَم أمام الملصق. مرة أخرى، تعانق الراوية التفاعل السلبي للآخر أكثر مما تلفظه. يوحي شعورها «السيئ جدًّا من أجل الرجل» باهتمام بتفاعله، الموصوف بطريقة تشبه تمامًا شعور مريضة بسرطان الثدي، ربما حتى استجابة من تقدم له الرعاية. تختلف استجابة الشاب عن استجابة المرأة في محل الإطارات من حيث إن تكرار «مروع» و«تقيأ تقريبًا» يعبِّر عن اشمئزاز شديد (Kristeva 1982) أكثر من الصدمة. في استجابة الرجل الأصغر، تحكي ريا أن «أسوأ كوابيسها تحقق»، قبل حتى أن يكتمل الوشم وفي الثقافة الفرعية التابعة للوشم. كيف يمكن أن يستجيب الآخرون لوشم استئصال الثدي، خارج الثقافة الفرعية للوشم وفي سياق «مين» الريفية؟ إن قصة الرجال الثلاثة بمثابة مكان انتقالي بين الطب والوشم، مستدعية قصة الإشعاع ومستبقة الاستجابات الطبية للوشم في القصتين الأخيرتين.

(٦) قصة طبيبة النساء

تحدث القصتان الأخيرتان في القسم الثالث من سرد الوشم (انظر التذييل) حيث تصف ريا ردود الأفعال المتعددة للوشم. ومن بينها ردود أفعال أعضاء من الوسط الطبي يتمتعون بقوة أدائية خاصة. تميِّزهم الراوية بوصفهم مجموعة؛ لهم قصص أكثر وأطول مع أداء أكثر قوة من الآخرين. بالإضافة إلى ذلك، إن التعرض لمجموعة طبية، على عكس ما يحدث مع الآخرين الحميمين، ليس إراديًّا أو تبادليًّا. اختيار «المرور» كهُويَّة غير فاسدة — دون

سرطان الثدي، أو ندبة، أو وشم — بارتداء ملابس وجراحة ترقيع غير متاح. يوحي كلينمان Kleinman (١٩٨٨م، ص١٥٨) بأن ردود أفعال المهنيين في مجال الصحة ربما تساهم في إحساس المرضى بالعار، نظرًا لأنَّ القوة المنطقية للأطباء لا تجسِّد الاهتمامات المؤسسية فقط لكنها تجسد أيضًا اهتمامات النوع والطبقة. بالإضافة إلى ذلك، يتحدَّى وشم ريا بشكل كبير البدائل الطبية لاستئصال الثدي (Kasper 1995). طبيبة النساء التي تعالج ريا أول من رأى وشمها من بين العاملين في مجال الطب. تستغرق القصة ٢٨ دقيقة تقريبًا في المقابلة.

لكن آ ثم رأيت الوسط الطبي
كان أول من رأيت: طبيبة النساء؟
[أنا: آ هوم]
أنا أنا قلْتُ-
لأنها محافظة إلى حدٍّ ما، على ما أعتقد، تعرفين
تتصرف إلى حدٍّ ما مثل أبناء الطبقة الوسطى-
وهكذا أقول «انتظري دقيقة» [بتأكيد بإشارة باليد]»
[أنا: ضحك]
تعرفين، أنا دائمًا ه-
هكذا أبدأ دائمًا
قلت، «انتظري دقيقة» [الصوت والإشارة مرة أخرى]»
[أنا: ضحك]
قبل أن أفتح السترة الصغيرة
قلت أوه «أضع وشمًا» حسنًا [ضحكنا]
وهي هي ^^نوع يشبه، تعرفين
هي ^^ نوع يشبه «آييي-»
تعرف، «أوه أوه» صغيرة
يمكنك أن ترى جزءًا ضئيلًا من «أووو» هيه هيه
[أنا: ضحك مع الراوية]
لكنها ها ^^ تصرفت معه بشكل ^ مناسب أحبته/
[أنا: آ هوم]

ثم في المرة الـ^^ثانية التي رأيتها فيها كانت أحدث
كان لديها ها جاذبية أفضل
تعرفين، اعتادت عليه أكثر، تعرفين
اعتادت عليه أكثر
هل عليك أن تكوني من النوع الذي ينز:لق في الفكرة هه.

هذا الأداء السردي، رغم إيجازه، «يبدو» مختلفًا عن القصص السابقة بسبب حيويته. سمات الأداء — تعبيرية الصوت، والتلميحات، والكلام المباشر، والتوازي، والتناوب بين صيغتي الماضي والحاضر — تزين الحكي. تصف ريا في البداية طبيبة النساء بمصطلحات تنبئ بالرفض: «إنها محافظة إلى حدٍّ ما» و«تتصرف إلى حدٍّ ما مثل أبناء الطبقة الوسطى». تكرار «إلى حدٍّ ما» هنا، ووصف تفاعل طبيبة النساء («إلى حدٍّ ما «أوو»»، «إلى حدٍّ ما «أووو»») ربما يقلِّل من شأنها أيضًا، مفندة معرفة المجموعة الطبية وقوتها. تم تقديم لحظة عرض الوشم بشكل درامي، أعادت الاستراتيجيات الأدائية المستخدمة تصوير الشروط المعيارية لطقوس الكشف الطبي. في هذا الإطار للأداء، تؤلف ريا نفسها وترسمها.

أولًا، تشيد الراوية تدخلها في الروتين الطبي للحدث المروي بتأكيد «وهكذا أقول «انتظري دقيقة»» مصحوب بإشارة باليد، ثم تكرر في الحدث السردي «هكذا أبدأ دائمًا»، ثم تعود إلى الحدث المروي لتؤديه مرة أخرى بصوت قوي وإشارة. يلاحظ لابوف (١٩٧٢م) كيف يعزز الكلام الإخباري الخبرة بتعليق الوقت وتأجيل الفعل السردي. ثانيًا، يدشن التحول من صيغة الماضي «قلتُ» إلى صيغة المضارع «وهكذا أقول» استخدام المضارع التاريخي الحواري باعتباره استراتيجية للتعزيز (Wolfson 1978). التناوب بين المضارع التاريخي الحواري والماضي استراتيجية أداء فعالة تعمق دراما القصة. بعد استخدامه الأول، تتحول ريا إلى صيغة الماضي «قلتُ»، ثم إلى المضارع التاريخي الحواري مع «قبل أن أفتح السترة»، ثم إلى صيغة الماضي «قلتُ أوه، «وشمتُ» حسنًا». «وشمتُ» تقال مرة أخرى بتأكيد صوتي وجسدي. «حسنًا» تتحول من صوت أداء ريا للحدث المروي في الماضي إلى الحدث السردي مع المحاوِرة، محاولة للربط وليس استحسانًا قد يشير إلى الشك؛ واستجابت المحاوِرة بالضحك.

تمتد قوة السرد يعززها إطار أداء «انتظري دقيقة»، تمتد في الأداء الهزلي لرد فعل طبيبة النساء. تقيم التعبيرات الثلاثة عن استجابة طبيبة النساء صوتها لكنها لا تقيم خطابها، وبينما كانت غير متعاطفة مع الطبيبة، إلا أنها تحمل بوضوح رؤية الراوية.

تحتفظ الراوية، بوصفها مبدعة سياق هذا الكلام وأدائه، تحتفظ بالسيطرة على استقبال المستمع له. يعود التقييم «تصرفت معه بشكل مناسب تمامًا، أحبته» إلى صيغة الماضي ويتغاضى عن الكثير من سمات الأداء. يعزز وصف الراوية للحدث الثاني مع طبيبة النساء الاستجابة الإيجابية للطبيبة، وتنتهي القصة بإيماءة أدائية نهائية، صوت «تنز:لق إلى الفكرة» وحركته.[٢٥]

ثمة سمة مذهلة في هذه القصة وهي المشاركة النشطة المتزايدة للمحاوِرة. تعزز ضحكاتُ المحاوِرة الاستجاباتِ الإيجابيةَ الضئيلةَ الموجودةَ في القصص السابقة في ثلاث نقط محورية. يكتسب استنتاج ولفسن Wolfson بأن المضارع التاريخي الحواري متغير تفاعلي يتأثر بعلاقة المتحدث والمستمع دعمًا هنا. يقوى الأداء حين يفترض أن تتم المشاركة في معايير تفسير التقييم. المحاوِرة والضيفة متماثلتان في العمر وتشتركان في العديد من الخصائص الاجتماعية، بما فيها الجنس والطبقة والعرق، بالإضافة إلى تعارف اجتماعي طويل. لا تنتسب المشاركة إلى الموقف الطبي، مشجعة انحيازًا على حساب طبيبة النساء. وتدرك الراوية أيضًا سمعة المحاوِرة في الحرم الجامعي، باعتبارها نشطة في مجال حقوق المرأة، مما قد يؤثر على اختيارها لما هو «محافِظ» وهي تصف العلاج. بالإضافة إلى ذلك، شعرت المحاوِرة والضيفة براحة أكثر بعد ثلاثين دقيقة من بَدء المقابلة.

بطرق كثيرة تقلب قصة طب النساء قصة وشم الإشعاع. صوَّر السرد الأول راوية جامدة صامتة تحت قوة الفنيين الطبيين وإشرافهم. التجسيد جريء لكنه مخفف، محاولة جريئة للفكاهة أكثر مما هو فَكِه. في المقابل، تصور قصةُ طبيبة النساء راويةً فعالة تتمتع بروح المبادرة، تتدخل في طقس الكشف الطبي، تتحدث وتقدم «حديثًا» للطبيبة في تجسيد فكه. توسع القصة الأخيرة وتعمق قوة ريا في علاقاته بمن يمارسون الطب.

(٧) قصة عينة الفحص

تحدث هذه القصة، وهي الأطول، بعد بضع دقائق من قصة طبيبة النساء وتتوج قسم المقابلة الخاص بالاستجابات للوشم، وتردد أصداء الأداء السردي المتعلق بالهوية في

[٢٥] تُذيَّل قصة رد فعل طبيبة النساء إزاء الوشم بملاحظة الراوية بأنها «أعطتني على الفور جرعة تيتانوس ... لكنها كانت تتبرع بجرعات التيتانوس»، بما في ذلك إحدى بنات ريا في موعد سابق. تفكر

القصص السابقة وتعقده. مثل قصة طبيبة النساء، تعارض ضمنيًّا الحصول على وشم بالحصول على وشم في الإشعاع. تعيد عرض أداء الوشم مع طبيبة النساء لكن لجمهور أكثر صرامة: جراحين ومتخصصين في الأورام من الذكور ومن ذوي المنزلة الطبية الأعلى، وهم، طبقًا لرأي الراوية، محافظين حتى أكثر من المتفاعلين السابقين. إنها تكرر، بنيويًّا، قصة الرجال الثلاثة، حيث يوجد مستجيبان إيجابيان وواحد سلبي. ومع ذلك يوجد اختلاف أساسي من حيث إنها تعيد إلى الصدارة شبح سرطان الثدي من القصة الأولى عن الإشعاع. الحدث الطبي هو العينة التاسعة للفحص التي تؤخذ من الراوية، وتتحدث عنها بنبرة متدبرة منخفضة. «كنت آه قلقة_حقًّا_بشأن هذه العينة_.» هذه العينة، عينة أخرى في سلسلة طويلة من التردد على الأطباء والإعاقة والإزعاج المستمرين لسرطان الثدي في حياتها، تثير مشاعر تصفها في موضع آخر من المقابلة بأنها مشاعر «غبية»، «مؤذية»، «حمقاء»، «سخيفة»، و«مربكة»؛ مشاعر «يأس»؛ ومشاعر «مفعمة بالخوف» و«مخيفة».

الأمر التالي هو. آ.
أحاول أن أفكر إن كنت رأيت/شيئًا آخر في من يعملون في الطب hh*
كان الأمر التالي. الجراحة الحديثة التي ربما تُجرى لي
أنا: هكذا، أخذت منك عينة للفحص
هذا هو ما-
العينة التاسعة، أجل
أنا: واو
وآه كنت آه قلقة_حقًّا_بشأن هذه العينة_لأن
الطبيب هو جرَّاحي
وأحيانًا. تعرفين، و، وآه-
نتحدث قليلًا عن شخصيته، مهما يكن/
أحيانًا يكون محافظا جدًّا وأحيانًا- hh*
وهكذا* دخل

ريا في تفسير أن إيماءة الطبيبة أظهرت «تحيزًا ضد الوشم» أو «تحيزًا ضد الإبر» لكنها ترفضه؛ ومع ذلك، تستدعي ارتباطات الوشم بالشروط غير الصحية والسلوكيات التي تزيد من خطر الإصابة بالإيدز. (المؤلفة)

وقلْتُ «قف، انتظر دقيقة»، [صوت وإشارة]
تعرف، أفعل أقل ما أستطيع
وقلْتُ: «وشمْتُ».
و
أحبه الرجل.
[أنا: أضحك]
إنه فقط اعتقد. أنه كان. كبيرًا_بشكل مطلق.
اعتقد أنه كان: عجيبًا
إنه *hh أحبَّ ملمسه/
أحبَّ منظره-
أوه رأيْتُ ^^ شخصًا آخر، ذلك ما كان/
رأيتُ رجل الأورام، الإكلينيكي المتخصص في الأورام *hh و
إنه مستر هامبدن نفسه المحافظ جدًّا، تعرفين *hh.
وذلك الرجل انظرْ-
كان فقط متفوقًا متفوقًا متفوقًا/
يقول-
تعرفين، يفترض أن يحب الأطباء، يظلون يحبون حقًّا، تعرف بعيدًا-
[أنا: أضحك]
وقال، «اعذري^^ني»، قال، «لكنني حقًّا»/
تعرفين، أعني يحبون كل ما يجري
أحبَّه حقًّا/
اعتقد أنه كان مدهشًا و*hh
إنه، أعتقد أنه آ آ
وأعرف أنه كان مجرد. رد جيد_على_الوشم/
أقصد على الندبة. *hh
ثم طلب معلومات/
وهكذا أرسلتُ له، كما تعرفين، من أجل الملصق/

لأنه اعتقد أنه سيحصل على ملصق *hh
لأن ما قاله لي إنه إذا حصل على معلومات عنه.
يقول: «لا يستطيع أي شخص أن يفعل هذا لكن»
قال: «حتى لو كانت امرأة واحدة في خمس سنوات»
قال: «إذا كان يمكن أن أخبرها بهذا و
إذا كان يمكن أن أساعدها
إذا كان يمكن أن تشعر بأنها أفضل بسبب هذا.»
قال إن ذلك يستحق بالنسبة له
[أنا: آ هوم]
وكان هذا هو السبب الذي جعله يستحسن ما أراد أن يعرفه
[أنا: آ هوم].
المعلومات بشأن، تعرفين، الواشمة، وتعرفين مثل الملصق. *hh
وهكذا الجراح-
كان إكلينيكي الأورام-
كان الجراح أوه معجبًا_
[أنا: آ هوم]
وهكذا *hh حين ذهبْتُ إلى المستشفى لإجراء الجراحة، تعرفين، لا أعرف
إذا، تعرفين
لأنني يق:ظة.
لا أتوغل، يعطونني موضعيًّا فقط-
ونقوم بالأمر كله و
طلب-
وهذه ليست مبالغة-
طلب حوالي عشرين شخصًا ليروا
[تضحك الاثنتان]
هيه هيه يقول «هل يزعجك هذا؟»
وقلْتُ: «لا^^، لا».

وقلْتُ: «هل يمكن أن أتحمل الدخول؟» /
[أنا: ضحك]
لأنه ظل يأتي بممرضات
وظل يأتي بأناس
[أنا: واو]
hh* ومن ثَم أجروا محادثة طويلة عن جراحة الترقيع
وما شعروا به، تعرفين
الاختلافات بين الوشم
ومنظره. وملمسه و، تعرفين الإحساس به
و. ما يحدث مع الترقيع في رأيهم،
تعرفين، ماذا كان رأيهم في جراحة الترقيع.
أنا: وماذا، ماذا،
حين يتحدثون عن الإحساس به ماذا يعنون؟
أقصد، لا أستطيع
أنا^ ^أعتقد أنه أوه
أنا: أو ماذا تعنين؟
حسنًا، بالنسبة لما كان يعينه بالنسبة لهم
لأن، تعرفين، مثلما كانوا يقولون/
كانوا يفعلون، تعرفين
كان الإحساس به ما جعلهم يشعرون بالأمل/
أعطاهم، آ
-وكان ذلك ما حدث مع اختصاصي الأورام أيضًا-
يعطيهم آه إنه إنه يقدم الجمال حيث كان ذات يوم و-
وتعرفين مثلما قال شخص ذات يوم
إنه أمر أسمع الكثير عنه
«حيث كان شيء بشع إنه الآن إنه الآن هذا الجمال.»
[أنا: آ هوم]
hh وهكذا يتحدثون عن الوشم فيما يتعلق ب آ.

إعطاء صورة جديدة^^/
إعطاء حياة جديدة^^ آ
ماذا يفعل لهم النظر إليه، أخ:من، تعرفين،
لأنهم يرونه مثل آ. آ أمل^^ أو رُقِي^^
تعرفين ما أقصد، إنه مجرد/
كان لديهم الكثير من، تعرفين، كان هناك بالضبط مجال للملاحظة
لكن. إنه أوه كان إيجابيًّا.
كان لدى واحد فقط *شخص في مجال الطب* لم يكُن تفاعله طيبًا
وأظن أنهم كانوا مسيحيين حقًّا
[أنا: آ هوم]
hh وأوه وهو يترك الغرفة يقول/
«حسنا، يباركك الرب» [مقلدة نبرة مقتضبة]
وكان ذلك [بهدوء، وقفة] تعليقه
لأنه كان مجرد *hh، شخص تافه
لأنني كان لدى بعض المشاكل مع الجراحة الأخرى/
الجراحة الأخيرة
لكن كانت تلك ... الوحيدة.

لأغراض المناقشة، أقسم القصة إلى ثلاثة أجزاء: ردود الأفعال الفردية للجراح واختصاصي الأورام («رجل الأورام»)؛ الجراحة «التحول diversion» (الكلمة التي استخدمتها في موضع آخر من المقابلة)؛ ورد فعل الطبيب الثالث، «الرجل المسيحي». يكرر سرد الجراح واختصاصي الأورام قصة طبيبة النساء، مع تأكيد رفضهما المحتمل بالطبيعة «المحافظة جدًّا» «والمحافظة بشدة» التي يتمتعان بها.[٢٦] إضفاء صبغة درامية على الحوار والإيماءة بشأن الكشف، «أفعل أمرًا صغيرًا»، مرة أخرى في المضارع التاريخي المسلسل زمنيًّا، يمثل نواة (Kalcik 1975) من القصة السابقة عن طبيبة النساء التي

[٢٦] يشير اللقب «مستر هامبدن نفسه» إلى بلدة هامبدن، وهي منطقة تقطنها الشريحة العليا من مهني الطبقة الوسطى، وخاصة الأطباء. (المؤلفة)

تعرفها المحاوِرة وتستجيب لها بالضحك، مؤكدة على تاريخهما وتقييمهما المشتركين. تطرح استجابات الجراح واختصاصي الأورام في سلسلة طويلة من المصطلحات الإيجابية («أحبَّه»، «عظيم تمامًا»، «مدهش»، «متفوق، متفوق، متفوق»، و«أحبَّه حقًّا»)، أقوى من التي استخدمها الرجلان الأكبر أو طبيبة النساء. تصحيح السرد، «كان مجرد. رد جيد_على_الوشم/أقصد على الندبة *hh»، تعرض بشكل مذهل طبقات اللوح الممسوح. بينما كانت ندبة استئصال الثدي في الثقافة الفرعية للوشم وسمًا غير مسمًّى، ومحبطًا، في الموقف الطبي لهذا التفاعل، بين المتخصصين في السرطان، طبقة الندبة روتينية وتسميها الراوية، والوشم هو الصدمة اللافتة. واستجابة الأطباء للوشم هي في الوقت ذاته رد على الندبة التي هي رد على سرطان الثدي، سبب وجود ريا في المستشفى مرة أخرى.

تعزِّز ريا الاستجابة الإيجابية للأطباء باستخدامها مرة أخرى المضارع التاريخي الحواري لكن بشكل أكثر أهمية بالتناوب بين خطابهم المباشر («قال: «حتى لو كانت امرأة واحدة في خمس سنوات. إذا كان يمكن أن أخبرها بهذا و/إذا كان يمكن أن أساعدها/إذا كان يمكن أن تشعر بأنها أفضل بسبب هذا»») والخطاب غير المباشر («إن ذلك يستحق بالنسبة له»). يحلل ساوين Sawin (١٩٩٢م) التأثير البلاغي للخطاب التقريري في السرد الشخصي باعتباره شكلًا معقدًا من أشكال التقييم الضمني. يساهم تقرير الخطاب المباشر وغير المباشر في الحدث المسرود (تفاعل الراوية مع شخصيات القصة) والحدث السردي (التفاعل الحالي مع المحاوِرة/الجمهور). وهكذا، تعلن سلطة الطبيب، معلق قوي ومناسب، الحكم على فعل ريا المتمثل في الوشم، وليس بالنسبة لها وحدها لكن أيضًا بالنسبة لنساء أخريات قد يتعرضن لفقد الثدي. تُترَك المحاوِرة/الجمهور لاستخلاص النتيجة الإيجابية بشأن الوشم.

ينقل الجزءُ الثاني من قصة عينة الفحص الجمهورَ إلى غرفة العمليات لإجراء الجراحة، وريا متيقظة لها. مرة أخرى يقوى تجسيد الخبرة من خلال المضارع التاريخي الحواري، والديالوج، وحيوية الصوت. المزاج مرح، رغم المناسبة الحزينة. كما في قصة الرجال الثلاثة، تركز عدسة السرد على المشاهدين أكثر مما تركز على الراوية. الصورة المركزية لعشرين إنسانًا («ليست مبالغة») الذين يجمعهم الجراح لرؤية الوشم تمثل لحظة حاسمة في القصة. هل وشم ريا ليس مجرد موضوع يلفت الانتباه، لكنه سيرك جانبي بإيحاءاته المتعددة بالوصمة؟ هل خرج عرضها الاستراتيجي للوشم في هذا التفاعل الطبي عن سيطرتها؟ هل تحول الجسد الكرنفالي على حافة التقليدي والمألوف، المنجز في

قصة طبيبة النساء، إلى الجسد الغريب للفظ، البذيء، الجلف، السوقي، المدنس؟[٢٧] يساعد تحليل سمات الأداء على الرد على هذه الأسئلة. على سؤال الطبيب «هل يزعجك هذا؟» ترد ريا «لا^^ لا.» مع ارتفاع النبرة ثم انخفاضها وضحكة. وتدعم ضحكة المحاوِرة سؤالَها «هل يمكن أن أتحمل الدخول؟»، وقد طرح بمرح وقوة. يوحي تحمل الدخول بأن تعاون الراوية مع الطبيب هو التعاون الذي تكتشف منه القوة والفائدة. تعود ريا إلى هذه النقطة عند نقطة تالية من المقابلة، قائلة: «وهكذا كان الوشم مثل تحول، سببًا لحفلة بدلًا من، كما تعرفين، التركيز على [الورم، السرطان]».

توسع مناقشة جراحة الترقيع معنى النجاح والقوة بالنسبة لريا. يأخذ الأداء السردي تحولًا ونبرة أكثر جدية من صورة حفلة الجراحة. يوضع رأيهم في الترقيع، ويتم تأكيده وتكراره، بجوار تجسيدها للوشم — منظره والإحساس به بصريًّا وفي الخطاب أيضًا. تغرس الراوية، مشارِكةً في المحادثة، رأيها في الترقيع وهي تعطي الأطباء المعلومات وتحكي «القصة [قصة الوشم] كلها»، التي تضيفها فيما بعد في المقابلة. إن الإحساس بالخطأ والخوف من العودة مرة أخرى إلى الأطباء، يكتمل بقدرتها على الفعل، خبيرةً وموردًا للمجتمع الطبي، متحدثة مؤقتًا على الأقل إلى جمهورهم. والنتيجة هي الانقلاب الكرنفالي عند باختين للتدرج الهرمي الاجتماعي وليس كرنفالًا لنزوات غريبة.

لاحظْتُ، محاوِرةً، الإشارات المتكررة لريا إلى «ملمس» الوشم ومنظره أيضًا.[٢٨] حين أطلب توضيحًا لما تعنيه «ملمسه» بالنسبة للأطباء أو لها، تتحدث الراوية ببطء وتجد صعوبة في العثور على الكلمات — أداؤها حاد، مع تكرار وتوقف ذاتي — لتعبر عن مشاعرهم. وتقول في النهاية «مثلما قال شخص ذات يوم/إنه أمر أسمع الكثير عنه/»حيث كان يوجد شيء بشع يوجد الآن يوجد الآن هذا الجمال. يحول هذا التقييم استئصال الثدي، وبشكل أوسع سرطان الثدي، من ندبة، ووصمة، وعار إلى أمل وجمال، لحظة رزينة ونفيسة في الأداء السردي بعد المزاح السابق. رمم الوشمُ، وهو شيء جمالي،

---

[٢٧] عن رؤية الجسد الموشوم باعتباره غريبًا، يكتب يونج Young (١٩٩٣م، صxx): «بوضع هذه الغرابة في الاعتبار، يرتبط الوشم بالجانب المظلم البذيء، العالم السفلي، الشيطاني. وبالطبع لهذا العالم المظلم رومانسيته، رنين الوشم، السعي إلى المحرم.» (المؤلفة)

[٢٨] لا يمكن أن أحدِّد إذا كانت feel تشمل اللمس بالإضافة إلى المشاعر التي تشير إليها الراوية. لمناقشة مهمة عن توترات المنظر والملمس feel في الخبرة بالثدي، انظر I. M. Young (1990). (المؤلفة)

الجسدَ التالف. تقوم الاستراتيجية السردية لريا، وهي مرة أخرى مثال لتقييم متضمن في خطاب لطرف ثالث، بوظيفة مختلفة إلى حد ما عن المثال السابق لخطاب الطبيبة. يفتقد «شخص ما» التعليق الجازم على جرَّاح لكن التعبير يهب التقييم في الوقت الذي يقلِّل فيه من أهمية تورط ريا في تشكيله، استراتيجية لحفظ سردها وحياء جنسها في العرض الجسدي البصري. تحقق ريا تقييمًا إيجابيًّا لعملها بتعبير متواضع. مرة أخرى يلتف المدخل إلى الذات عبر الآخرين، بهدف أخذهم معها لاعتبار الوشم بديلًا للترقيع.

تختتم ريا القسم بالعودة إلى الخطاب غير المباشر للأطباء، ونسبته إلى المهنيين في مجال الطب — «يفعل لهم النظر إليه» — الإحساس بالوشم باعتباره «صورة جديدة^^» «حياة جديدة^^» و«أمل^^ أو رُقِي^^». تؤدي هذا القسم بنبرة مرتفعة وإيقاع بطيء بشكل غير معهود. لا يمكن، بالتأكيد، الوصول إلى مشاعرها الخاصة، بشأن صورة وحياة جديدتين وأمل، إلا بشكل غير مباشر عبر مشاعر الآخرين. تكشف وشمها لأنظار المجتمع الطبي في أداء منتصر، لكن سردها الاستراتيجي، الذي يعمل بشكل غير مباشر من خلال التقييمات الضمنية للخطاب التقريري، يخفي الكثير منها عن تدقيق الجمهور. في القسم الرابع من المقابلة تثق، مع ذلك، في أن «للوشم أهمية أكثر وأكثر. له الأولوية بالنسبة لي لأراه»، متفوقة عاطفيًّا على جراحتها الجديدة.

يلقي الجزء الأخير من قصة عينة الفحص قدرًا ضئيلًا من الاهتمام، لكن الاستجابة السلبية «للرجل المسيحي جدًّا» تردِّد أصداء المعنى اللعين لوشم الإشعاع باعتباره وسم الشيطان، مما يجعلها عفريتًا غريبًا بجواز سفر إلى الجحيم. ما أثارته الراوية نفسها من معنى للوشم هنا ينبثق من آخر اجتماعي قوي. تستدعي هذه الاستجابة («التافهة») للطبيب ويفترض أنها استجابة تنطوي على حكم يذكرنا باستجابة الشاب المروَّع في القصة الثالثة، لكن الراوية تتناول الطبيب بتعاطف أقل. وتمنح أيضًا هذا الطبيب الخطاب، لكن محاكاتها الجافة «حسنًا، يباركك الرب» تعبر صراحة عن رفضها لاستجابته، السلبية «الوحيدة»، في الوسط الطبي. يسمح لها الأداء السردي لخطابه بتغيير معنى الكلام بتغير مقام الصوت.

لكن هذا التفاعل النهائي يعلن أن سرد الوشم يبقى ملتبسًا وناقصًا، خبرةً وسردًا. تتبع ريا مقطع الرجل المسيحي بملاحظة أن «[الناس] لا يعرفون ما يفعلون معه. لأنني هناك، أنا من الطبقة المتوسطة، تعرفين، ثم هناك الوشم، وهكذا ماذا تفعلين مع هذين الشيئين؟» الهوية المنجزة هي بالتالي مجزأة، ومتضاربة، وغير مستقرة، ليست نهائية.

عند نقطة تالية في المقابلة، تستنتج أن «هناك طبقات أكثر لهذا الوشم ... لكن أحيانًا، أيضًا، يكفي فقط أن يوجد، دَعْه يدافع عن نفسه».

(٨) الأداء السردي للهوية

في قراءة طبقات جسد هذه المرأة العِرقية، الجسد الموسوم بسرطان الثدي والإشعاع واستئصال الثدي والوشم، يقرأ المرء في الوقت ذاته كفاح ريا لاستعادة جسدها من تلف المرض والجراحة والقوي العديدة الموصومة للخطاب. رغم أنَّ ريا تدرك هذا الوشم في ظل ظروف ضرورية — ليست من صنعها — إلا أنها تعبر عن الوشم وفقًا لشروطها الخاصة، وتراه رمزًا لإصلاح جسدها. ضد غزو السرطان والخوف المستمر من تكراره، يرمز الوشم إلى الاختيار والتحكم، الخيال والحركة، الشجاعة والمقاومة الخلاقة وسط الخسائر. يستجيب أداؤها السردي للهُوية لوسم سرطان الثدي واستئصال الثدي مع وسم جسدها: وسمْتُ نفسي، أنا وشم. يجسد أداؤها السردي الندب المتعددة لهويتها واختلافاتها. يحول وسم جسدها معانيه بالنسبة لها ويمزق بشكل محتمل الخطاب الثقافي للوشم وسرطان الثدي (Spence 1995).

يجسد الوشم قصة جسد ريا، ذاكرةً بصرية ورمزًا للشجاعة والأمل. كما يكتب دليو Delio (١٩٩٤م، ص١٣): «تمنحني [وشومي] شعورًا بالقوة وفي الوقت ذاته تذكرني بفنائي». في أداء ريا السردي للهوية، طاوية الصدمة الجسدية والثقافية لتاريخها الشخصي مع سرطان الثدي وكاشفة خبرتها المعيشة في فضاء اجتماعي (Kleinman & Klienman 1994)، نسمع أيضًا رغبة قصتها وديناميكيات الأمل (Good, Good, Schaffer & Lind 1990; Barnard 1995). على حدود سرطان الثدي والندبة، بين الضرورة والاحتمال، تستمد ريا القوة والأمل من نتاج تخيلها — الوشم والسرد. كما يصف فرانك (١٩٩٥م) راوي القصص الجريح، الجسم نفسه رسالة: «الجسم المعتل قصة ويريد أن تكون قصة جيدة» (ص٥٠). عن الجسد، وللجسد، ومن خلال الجسد، تغمر المبالغة في الأداء اللغة والصوت والنص.

كما يوحي تحليل هذا الأداء، كلٌّ من الوشم والسرد أكثر من عملية نفسية داخلية وأكثر من تعبير ذاتي؛ تغير في الوعي يحث النقد الثقافي. يوضح برنارد (١٩٩٥م) أن ديناميكيات الأمل تشمل «تفاعل العمليات التخيلية الشخصية مع احتمالات الوضع التاريخي للمرء، وهي تُتاح وتُنقَل خلال الرموز الثقافية القوية والممارسات الاجتماعية»

(ص٥٤). يتشابك الأداء السردي لوشم ريا مع النظم الاجتماعية بقدر ما يتشابك مع المفاهيم الذاتية؛ الجسم الموشوم هو الحد الأدائي بين الداخل والخارج، الذات والعالم. وعلى المستوى الاجتماعي تأخذ إعادة صياغة الاحتمالات بالنسبة للذات شكل نقد للمقولات التي يعرف بها المجتمع وصمة سرطان الثدي واستئصاله والوشم وتحولها. لا يشكل سرد وشم ريا تحولًا شخصيًّا فقط، لكنه يشكل قصة اجتماعية وسياسية عن الانتهاك.

يوحي الأداء السردي للهُوية بأن التحول والانتهاك ليسا محددين أو مستقرين أو نهائيين. يحمل حكي قصة علة امرئ في سرد شخصي دائمًا خطر الحافة المزدوجة والخط الرفيع بين التعافي والانتهاك التي تفحصها ليندا ألكوف Alcoff وليندا جراي Gray (١٩٩٣م) فيما يتعلق بخطاب الناجي. الأداء السردي لريا انتهاكي إلى درجة أنه يكسر الصمت عن سرطان الثدي، وفقدان الثدي، والوشم، ويجلبها إلى عالم الخطاب، ويفند معانيها السائدة الواصمة. الأداء السردي لريا عن الهوية استردادي حتى إنه ينقش هذه الخبرات في بنى السيادة الموجودة: يمكن أن يزيد الإفشاءُ السيادة كما يمكن أن يقللها. ضمن فخاخ الرؤية التي يرصدها فيلان Phelan (١٩٩٣م) المراقبة، واستراق النظر، والفتشية؛ وضمن فخاخ السمع التي يحذر منها إيستروف Estroff (١٩٩٥م) تحويل الصوت والخبرة إلى سلعة. وبالمثل، يفحص بلمر Plummer (١٩٩٥م) سياسة حكي القصص الجنسية. كيف يقاوم الأداء السردي لريا عن الهوية استرداد السرد الطبي والأيديولوجيات السائدة الأخرى المتعلقة بالنوع والعِرق والطبقة؟ للإجابة على هذا السؤال، علينا أن نتأمل الصراع على المعاني في الأداء السردي في معناه المزدوج باعتباره فعلًا وتجسيدًا، وتمثيله للوشم وظروف الحكي. ما تَبعات حكي قصة الوشم بهذه الطريقة الخاصة بهذا الأداء الخاص؟

أولًا: لا تصوِّر ريا الصراع على المعاني باعتباره داخليًّا بالنسبة لها، لكن باعتباره سلسلة تفاعلات اجتماعية مع الآخرين: فنيي الإشعاع، والمرأة في محل الإطارات، والرجال الثلاثة أثناء الوشم، وطبيبة النساء، وبقية الطاقم الطبي. على حواف الجلد الموشوم، الانهماك الديناميكي للذات والآخر يغير وضع الحاملة وهُويتها (Kapchan 1993, p. 8). في هذه المواجهات، تواجَه المعاني الموصومة — الوشم إثمًا سيئَ السمعة، مرضيًّا وفاضحًا — وتُفنَّد، ويعاد ترتيبها مع الصحَّة والجمال والأمل. يؤكد أداؤها السردي ندوب هُويتها بدل أن ينفيها، بالضبط كما يغطي الوشم ندبة السرطان ويرفض أن يخبئها. نفي الثدي بالسرطان والاستئصال يعاد وسمه بالوشم، ويبقى الثدي الغائب مرئيًّا،

مستدعيًا انتباها أعظم بزخرفته وعرضه؛ ويجعل أداؤها السردي قصتها مسموعة من خلال قوتها. يغيِّر سرد وشم ريا الجسد مستأصَل الثدي إلى موضوع جمالي، شكل أنثوي آخر، مقاومًا الترقيع بديلًا يقدمه الطب، ويصبح طبيعيًّا بصورة مطردة في علاج سرطان الثدي. ترفض القصةُ الجيدةُ الإنكارَ وتقف ضد الضغوط الاجتماعية (Frank 1995). يتحرك أداؤها السردي باتجاه الظاهري/الخارجي/الآخر (الآخرين) بدلًا من الباطني/الداخلي/الذات موضع النقد والتغير الاجتماعي.

ثانيًا: لا يُوجَّه الأداءُ السردي لريا عن الهُوية إلى الذات أو المحاوِرة فقط، بل يوجه أيضًا إلى «جمهور شبحي»، وخاصة مَن يمتهنون الطب، ممَّن يتمتعون بتكافؤ خاص في هذا الديالوج نتيجة سلطتهم وتأثيرهم على المصابات بسرطان الثدي. وحيث إن ريا نفسها قاومت ترقيع الثدي، فهي تتدخَّل في «رأيهم» في الرقيع بمعرفتها وخبرتها بالوشم. بتجسيدها للوشم وتحويله إلى سرد، تخاطب الآخرين في المجال الطبي والمنتمين إلى الطبقة الوسطى، وتدعوهم إلى تأمل الوشم بطريقة أخرى. ورغم أن دراسة ساندرز (١٩٨٩م) لثقافة الوشم المعاصر تؤكد على سماته الانتسابية داخل جماليات الجماعة وهُويتها، إلا أن ريا تنفصل بشكل دال عن الثقافة الفرعية للوشم. تعبيرها السردي عن استجابات الآخرين تعاطفي وانتسابي غالبًا، مقاومة الاستجابات السلبية الشيطانية للوشم. يعمل أداؤها السردي للهُوية الموشومة على تيسير التفاعلات مع الآخرين، لا إعاقتها، على تلطيفها، لا إرباكها، لكن دون التضحية بتحديات هُوية النوع والطبقة ووصم سرطان الثدي واستئصاله.

يدعو أداء وشم ريا إلى المقارنة مع أشخاص آخرين موصومين، من قبيل الشبان البريطانيين الموصوفين في كتاب ديك هيبديج (١٩٨٨م) بعنوان «الاختباء في النور» أو موشومي فيروس نقص المناعة/الإيدز (Brouwer 1998). في الحالة الأولى، يقترح هيبديج أن هؤلاء الشبان الذكور من الطبقة العاملة يوشمون وجوههم ليمارسوا القوة على أجسادهم لأنهم لا يملكون شيئًا يذكر سواها، قارئين هذا الفعل في المناخ الاقتصادي الحالي باعتبار أنك «تنبذ نفسك قبل أن يفعلوا بك ذلك» (ص٣١-٣٢). مثل هؤلاء الشبان، تحتل ريا حالة منبوذة بفضل مرضها وندبتها، وهويتها أيضًا، امرأة أمريكية من أصول فرنسية. ومثلهم يتحوَّل وشمها عند النظر إليه إلى فعل عدواني. تشارك ريا في ممارسة القوة على جسدها، لكن أداء وشمها يختلف عن وشم هؤلاء الشبان ليس فقط في ظروف الوشم وموضعه (ندبة استئصال الثدي) ولكن لأن أداءها ينتسب إلى ثقافة الطبقة الوسطى رغم تحديات الوشم لقِيمها.

قد تقرب ريا ظروف وشمها أكثر إلى وشم المصابين بفيروس نقص المناعة لهُويتهم «الملطخة»، بوعي وإرادة، مَن يضعهم بروير Brouwer في المشروع الأكبر للرؤية في النشاط في مجال حقوق المصابين بالإيدز. إنَّ المقولات الأدائية الموازية لهذه الوشوم كثيرة، ومن بينها كيف أنها تشير إلى إعاقة توقعات الصحة من خلال رفض «المرور»، وتحدٍّ لمعايير سلوك «المريض» أو «الضحية»، العضوية في جماعة والتضامن معها، شعور بالأمل وحتى بالمرح لأولئك المصابين بالمرض، والتمكن من السيطرة على حياة المرء والزهو بها. ومع ذلك، يقترح بروير أن الرؤية الأكبر لموشوم فيروس نقص المناعة/الإيدز تتجاوز وشم استئصال ثدي ريا، وخاصة في أشكال المراقبة الجائرة العقابية والمضايقة اللفظية أو الجسدية في المواقف العامة. بالإضافة إلى ذلك، أخطار تقليص هُوية الإنسان إلى «حامل مرض» تزداد بالنسبة لموشوم فيروس الإيدز/الإيدز حين تكون الصورة البصرية تصريحًا (ملتبس دائمًا) دون الأداء السردي المصاحب التي تلحُّ عليه ريا.

ثالثًا: يغرس الأداء السردي للهُوية، بشكل كبير، صوت ريا في المناقشات الثقافية. الوشم ليس مجرد عرض بصري، ليس شيئًا لتحديق الآخرين في جسد صامت: إنها تتكلم من خلال جسدها وعنه وبه. تحقِّق ريا صوتها في أحداث قصة بالانتقال من الصمت (في قصة وشم الإشعاع) إلى الحديث في القصتين النهائيتين. في وجه الآخرين، تمارس شجاعة وليس عارًا، رغم شجاعة تخلو من التبجح والعداء. وهذه الاستراتيجيات السردية مؤثرة خاصة فيما يتعلَّق بتركيز الخطاب التقريري وتضمينه. يتفحص التركيزُ استجاباتِ الآخرين وليس الخضوع للتحديق الذكوري أو الطبي. تقاوم إعادة صياغة موقفِ استراق النظر جعل الذات شهوانية لدغدغة الجمهور. تمارس مقاومتها لطرح العمل الأيديولوجي للثقافة وتحقيق القوة، وتعوق تكاثر القوى المهيمنة. بدلًا من عرض مسرحي أو مهرجان جانبي، تعبِّر ريا عن هُويتها مشاركةً في الديالوج الطبي مع جمهور طبي. إنها «تمتلك» مرضها وندبتها بفاعلية، مضفية طابعًا شخصيًّا على علتها في إغفال الطب للاسم. وتحرف هذه الاستراتيجية أيضًا الانتباه عن الحالة السيكولوجية، وخاصة التعبير المحتمل عنها بوصفها ضحية، لتضع الآخرين في زاوية رؤية الراوية. إن استراتيجيات التقييم الضمني في خطاب تقريري تحرف بصورة مماثلة الانتباه عن الحالة الداخلية لريا إلى تصريحات الآخرين. والتقييمات المتضمنة في الخطاب السلطوي للآخرين له تأثير مزدوج يتمثل في تعزيز معاني ريا الخاصة وحفظ حيائها السردي.

رابعًا: تتخلَّى ريا عن الإفشاء التام للاعتراف (Atkinson & Silverman 1997)؛ لا تحكي ولا تعرض كل شيء. مثل الوشم الذي تخفيه ريا أو تكشف النقاب عنه بشكل استراتيجي، تقاوم بشكل استراتيجي حتمية الاعتراف في مَحاوِر مهمة، وخاصة العاطفية والجنسية. تقوي السمات الاجتماعية المشتركة (النوع، الطبقة، العرق، العمر) بين الراوية والمحاوِرة الأداء أثناء الأحداث الأساسية، كما حين تتعاون الراوية والمحاوِرة لرؤية الهيئة الطبية. لكن الأداء السردي يتوقَّف عند ألفة تقديم جسد ريا، ومشاعرها، وحياتها الجنسية في العرض للجمهور. مدركة تمامًا للطبيعة العامة للأثداء والجمهور العام «الشبحي» أيضًا، يكشف الأداء السردي لريا بشكل استراتيجي الوشم وخبرتها ويحجبها. في انحراف تحديق متلصص، تتجنَّب اللجوء إلى الإثارة واستغلال الذات. تتجلَّى هذه الاستراتيجيات في الإخفاء في أنشطة أخرى تذكرها في المقابلة؛ على سبيل المثال، توافق على إعطاء الأطباء نسخًا من ملصق ميتزجر والنشرة ولا توافق على إعطائهم صورًا فوتوغرافية لوشمها.[٢٩]

أخيرًا، تتصرف ريا تصرف خبيرة في خبرة الوشم، ترحب بالاعتبار الطبي للوشم وترفض قوة أهل الطب لتحديد شرعيته. يحدد ألكوف Alcoff وجراي Gray (١٩٩٣م، ص٢٨٠–٢٨١) خطر الاعتراف بتقسيم النظرية والخبرة بحيث تكون النظرية منشقة بالضرورة عن الخبرة ومهيمنة عليها. تكمن النظرية في الخبراء والمعترفين؛ وتسكن الخبرة الضحايا والناجين. ومع ذلك، يصبح الوشم انتهاكًا وريا تحدد خبرتها وتنظِّرها في أدائها السردي (Mascia-Lees & Sharpe 1992). يكشف أداؤها السردي للهوية عملية الوعي الذاتي التي تفهم بها أن الشخصي سياسي وكيف يكون سياسيًّا، أن جسمها موسوم بشكل خاص ومادي في ظروفه واحتمالاته الاجتماعية بالنسبة للوجود وكيف يتم ذلك. تجسد ريا، وهي تتصرف باعتبارها أداة خلاقة في حياتها، تجسد قوة الوشم لتستعيد جسدها وتدرك صوتًا من الهُوية التالفة للمرض والوصمة. تنجز الوسم متعدد الطبقات — وسم سرطان الثدي، واستئصال الثدي، والوشم — كفاحها الإبداعيَّ والشجاع على الحدود الكاملة المأمولة للضرورة والاحتمال بالنسبة للذات والنساء الأخريات. يمتزج حتمًا مثل هذا التصرف، وهو خطر ومعقد دائمًا، بالإمكانية المستردة والمتجاوزة للسرد الشخصي.

[٢٩] ولا تصف وشمها بالتفصيل في المقابلة. ومع ذلك، تريني وشمها. (المؤلفة)

يؤكِّد الوضع النظري المتبع هنا على أن المعنى التام للسرد أدائي وليس دلاليًّا، معنى مستقر في تبعات السرد ومعناه أيضًا. ومن النتائج المهمة لهذه المقاربة أن المرء لا يستطيع أن يحدد آليات التجاوز و/أو الاسترداد للسرد المؤسس على النص وحده أو خبرة المؤدِّي، خارج ظروف أدائه. ومن شروط الأداء التي لا يشار إليها عادة سياق البحث نفسه. هل ينسخ بنى الهيمنة؟ تسأل إستروف Estroff (١٩٩٥م) «أية قصة هي على أي حال؟» طارحة ضوءًا استفهاميًّا خاصًّا على الورطة الخلقية لبحث سرد العلة: «إذا كانت العلة المزمنة تمثِّل خسارة حتمية للسلطة والسيطرة والذات، هل نضاعف هذه العملية بطريقة ما أو نجعلها أسوأ بتركيزنا الشديد على الخبرة المرتبطة بالعلة، مضاعفة بالتميز السردي للمؤلف/الدارس؟ أو هل ربما نعكس الإحساس بالخسارة ونبطله بإعطاء صوت إضافي ولحظات تعاطف من التأمل إلى أشخاص ما كانوا ليتمتعوا بها دون ذلك؟» (ص٧٩). قضايا السلطة والصوت والمسئولية تُطرَح غالبًا فيما يتعلق بالإذن، والتعاون، وعودة البحث إلى المشاركين في جهد لتضييق الهوة بين الأكاديميين الذين يبحثون ويكتبون، ومَن يخضعون للبحث وتتناولهم الكتابة.[٣٠] وهذه التوترات تربط العلاقات بين الناس في ظل ظروف استطرادية خاصة وليس المبادئ المنهجية الصحيحة تمامًا.

تتطلب مقاربة الأداء السردي، رغم أنني لا أستطيع أن أطرحها بشكل كامل هنا، أن أطرح نفسي طرفًا في العقد السردي مع ريا في المقابلة وفي عملية الكتابة. أعطيْتُها المسودات الكاملة للمقابلة والتنقيح لها للتحليل وأيضًا مسودة لهذه المقالة، مرحبة باستجاباتها ومُدمِجة لها. بعد ابتكار اسم مستعار لها، على سبيل المثال، فهمْتُ من مناقشات تالية أن تتمنى استخدام اسمها الحقيقي. من منظورها، اتباعي لتقاليد العلوم الاجتماعية المعيارية جعلت خبرتها، ناجية من سرطان الثدي وامرأة أمريكية من أصول فرنسية، غير مرئية، مولِّدة بنى للقوى المهيمنة. حين تضمن بحثي مصدرًا عن الوشم في الثقافة الكندية الفرنسية (Dube 1979)، رحبت بمعرفة الرابطة العِرقية لاختيارها. وظهرنا أيضًا معًا في مؤتمر إقليمي ونواصل تعاوننا في هذا المشروع وفي مشاريع أخرى. كما يوضح فرانك (١٩٩٥م)، جزء مما يحول القصص إلى شهادة هو دعوة المستمع ليستقبل هذه الشهادة.

[٣٠] للاطلاع على بعض المناقشات، انظر Estroff (1995)، و(Alcoff (1991–2، و(Kirsch (1999. أناقش هذه القضايا فيما يتعلق ببحثي في Langellier (1994). (المؤلفة)

يزيد النشر حتمًا من خطورة السرد في الوقت الذي يوسِّع فيه دائرة الشهادة، مورطة نفسي والآخرين فيما نشاهده.

تؤكِّد المقاربة الأدائية للسرد على أن كلَّ أداءٍ فريدٌ، ومن ثم كل هوية سردية متعددة ومجزأة وغير مكتملة. الهوية كفاح أدائي، مزعزع ومؤجل دائمًا. إن جسد الراوية، حاملًا علامات متعددة للوضع، يضعها في سلسلة خبرات ثقافية خاصة بالصحة والنوع والطبقة والعِرق والإثنية والنشاط الجنسي ... إلخ، وأيضًا في علاقة مع المحاوِرة والجمهور. تستنتج «سيدوني سميث» (١٩٩٤م) أن جسد الهُوية يحدد باعتباره موضعًا لعلامات متعددة ربما يحدد نقطة الرحيل وليس الوصول إلى الوطن. إمكانية رؤية الجسد الموشوم بسرطان الثدي وسماعه يجسد قوة ذات الجسد لتحول وتبدل شروط وجودها. تؤدي ريا، من خلال الجرح الذي يمنح القوة لسردها، علامات الهوية في تجسيد جسدي واجتماعي للاحتمالات بالنسبة لذات تورط الآخرين أيضًا. يذكرنا تعبير «أنت موسومة» بأن الحدود بين الصحة والعلة ديناميكية ومرنة.

(٩) تذييل: سرد وشم ريا

(* تشير إلى المقتطف الذي تم تحليله من القصة)

الجزء الأول: الإلهام وظروف الوشم

أسباب عدم الترقيع
إحصائيات سرطان الثدي
ملصق دينا ميتزجر وأنواع الجسد
*قصة محل الإطارات
ظروف الوشم
والد الزوج
محادثة مع مصمم الأجهزة التعويضية
الواشمة
«مناقشة الطبقة» (الثقافة الفرعية للوشم)
النظر في المرآة

الجزء الثاني: الوشم

خطة التصميم
*قصة الرجال الثلاثة
الوشم
استجاباتها للعملية والوشم: «يمكنك أن تعيشي به»

الجزء الثالث: ردود أفعال الناس لوشمها

ردود أفعال الأسرة (الزوج، الابنة، الولدان)
أخت الزوج وبنات الإخوة والأخوات
الوسط الطبي
*قصة طبيبة النساء
قصة مصمم الأجهزة التعويضية
(رسالة من رجل في قصة السجن)
(مديرة في قصة الجامعة)
*قصة عينة الفحص (الجراح، «اختصاصي الأورام»، و«الرجل المسيحي»)

الجزء الرابع: تقييماتها للوشم

كان جديرًا بالمخاطرة
«تافه»
«عمل شيء عن نفسي»
الوشم مقابل كشفه على الملأ
«لست شجاعة لفعل ذلك به لكنني فعلته»
الوسط الطبي
إعطاء المعلومات للأطباء مقابل «الشعور بالغباء»
رؤية الوسط الطبي للوشم باعتباره «انحرافًا»، «حفلة»
شهوانية الوشم
«أشعر بالزهو»
معنى أبعد حتى من الجهاز التعويضي: «أولوية بالنسبة لي أن أراه»

المراجع

Alcoff. L. (1991–2), The problem of speaking for others, *Cultural Critique*, 20, 5–32.

Alcoff, L., & Gray, I. (1993), Survivor discourse: Transgressive or recuperative? *Signs*, 18, 260–290.

Altman, R. (1996), *Waking up, fighting back: The politics of breast cancer*, Boston, MA: Little, Brown, & Company.

American Cancer Society (1997), *Cancer facts and figures*, Atlanta, GA: American Cancer Society.

Atkinson, P., & Silverman, D. (1997), Kundera's *immortality*: The interview society and the invention of self, *Qualitative Inquiry*, 3, 304–325.

Barnard, D. (1995), Chronic illness and the dynamics of hoping, In: S. K. Toombs, D. Barnard, & R. A. Carson (Eds.), *Chronic illness: From experience to policy* (pp. 38–57), Bloomington, IN: Indiana University Press.

Batt, S. (1994), *Patient no more: The politics of breast cancer*, Charlottetown, PEI: Gynergy.

Bauman, R. (1977), *Verbal art as performance*, Prospect Heights, IL: Waveland.

Bauman, R. (1986), *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bell, S. (1988), Becoming a political woman: The reconstruction and interpretation of experience through stories, In: A. Dundes Todd & S. Fisher (Eds.), *Gender and discourse: The power of talk* (pp. 97–124), Norwood, NJ: Ablex.

Brouwer, D. (1998), The precarious visibility politics of self-stigmatization: The case for HIV/AIDS tattoos, *Text and Performance Quarterly*, 18, 114–136.

Bury, M. (1982), Chronic illness as biographical disruption*, Sociology of Health and Illness*, 4, 168–182.

Butler, J. (1990), Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory, In: S. Case (Ed.), *Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre* (pp. 270–282), Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Delio, M. (1994), *Tattoo: The exotic art of skin decoration*, New York: St. Martin's Press.

Dube, P. (1979), *Tattoo-tatoué: Histoire, techniques, motifs du tatouage en Amérique française, de la colonisation à nos jours*, Montreal, Quebec: Jean Basile.

Estroff, S. E. (1995), Whose story is it anyway? Authority, voice, and responsibility in narratives of chronic illness, In: S. K. Toombs, D. Barnard, & R. A. Carson (Eds.), *Chronic illness: From experience to policy* (pp. 77–104), Bloomington, IN: Indiana University Press.

Fine, E. (1984), *The folklore text: From performance to print*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

Frank, A. W. (1995), *The wounded storyteller: Body, illness, and ethics*, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Garro, L. C. (1994), Narrative representations of chronic illness experience: Cultural models of illness, mind, and body in stories concerning the temporomandibular joint, *Social Science and Medicine*, 38, 775–788.

Goffman, E. (1963), *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Good, M. D., Good, B. J., Schaffer, C., & Lind, S. E. (1990), American oncology and the discourse on hope, *Medicine and Psychiatry*, 14, 59–79.

Govenar, A. (1988), The variable context of Chicano tattooing, In: A. Rubin (Ed.), *Marks of civilization: Artistic transformations of the human body* (pp. 209–218), Los Angeles, CA: Museum of Cultural History.

Hebdige, D. (1988), *Hiding in the light*, London: Routledge.

Hooper, J. (1994), Beauty tips for the dead, In: P. Foster (Ed.), *Minding the body: Women writers on body and soul* (pp. 107–137). New York: Anchor.

Hopkins, M. F. (1995), The performance turn—and toss, *Quarterly Journal of Speech*, 81, 228–236.

Kalcik, S. (1995), "… like Ann's gynecologist or the time, I was almost raped": Personal narratives in a women's rap group, In: C. R. Farrer (Ed.), *Women and folklore* (pp. 3–11), Austin, TX: University of Texas.

Kapchan, D. (1993), Moroccan women's body signs, In: K. Young (Ed.), *Bodylore* (pp. 3–34), Knoxville, TN: University of Tennessee Press.

Kasper, A. S. (1995), The social construction of breast loss and reconstruction, Women's *Health: Research on Gender, Behavior, and Policy*, 1, 197–219.

Kirsch, G. E. (1999), *Ethical dilemmas in feminist research: The politics of location, interpretation, and publication*, Albany, NY: SUNY Press.

Kleinman, A. (1988), *The illness narratives: Suffering, healing and the human condition*, New York: Basic Books.

Kleinman, A., & Kleinman, J. (1994), How bodies remember: Social memory and bodily experience of criticism, resistance, and delegitimation following China's cultural revolution, *New Literary History*, 25, 707–23.

Krakow, A. (1994), *The total tattoo books*, New York: Warner Books.

Kristeva, J. (1982), *Powers of horror: An essay on abjection*, New York: Columbia University Press.

Labov, W. (Ed.) (1972), *Language in the inner city*, Philadelphia, PA: University of Philadelphia Press.

Langellier, K. M. (1999), Personal narrative, performance, and performativity: Two or three things I know for sure, *Text and Performance Quarterly*, 19, 125–144.

Langellier, K. M. (1994), Appreciating phenomenology and feminism: Researching quilt-making and communication, *Human Studies*, 17, 65–80.

Langellier, K. M., & Peterson, E. E. (1992), Spinstorying: An analysis of women storytelling, In: E. C. Fine & J. H. Speer (Eds.), *Performance, culture, and identity* (pp. 157–179), Westport, CN: Praeger.

Langellier, K. M., & Sullivan, C. F. (1998), Breast talk in breast cancer narratives, *Qualitative Health Research*, 8, 76–94.

Lautman, V. (1994), *The new tattoo*, New York: Abbeville Press.

Love, S. M. (with K. Lindsey), (1990), *Dr. Susan Love's breast book*, Reading, MA: Addison-Wesley.

Maclean, M. (1988), *Narrative as performance: The Baudelairean experiment*, London: Routledge.

Madison, S. (1993), "That was my occupation": Oral narrative, performance and black feminist thought, T*ext and Performance Quarterly*, 13, 213–232.

Mascia-Lees, F., & Sharpe, P. (1992), The marked and the un(re)marked: Tattoo and gender in theory and narrative, In: F. Mascia-Lees & P. Sharpe (Eds.), *Tattoo, torture, mutilation, and adornment: The denaturalization of the body in culture and text* (pp. 145–169), Albany, NY: SUNY Press.

Metzger, D. (1983), *Tree and the woman who slept with men*, Berkeley, CA: Wingbow, Mifflin, M. (1997), *Bodies of subversion: A secret history of women and tattoo*, New York: Juno Books.

Minister, K. (1991), A feminist frame for the oral history interview, In: S. B. Gluck & D. Patai (Eds.), *Women's words: The feminist practice of oral history* (pp. 27–41), New York: Routledge.

Mishler, E. (1984), *The discourse of medicine: Dialectics of medical interviewing*, Norwood, NJ: Ablex.

Moraga, C. (1983), *Loving in the war years*, Boston, MA: South End.

Paget, M. (1993), *A complex sorrow: Reflections on cancer and an abbreviated life*, Ed. M. DeVault. Philadelphia, PA: Temple University.

Parker, A., & Sedgewick, E. K. (1994), *Performativity and performance*, New York: Routledge.

Peterson, E. E., & Langellier, K. M. (1997), The politics of personal narrative methodology, *Text and Performance Quarterly*, 17, 135–152.

Phelan, P. (1993), *Unmarked: The politics of performance*. London: Routledge,

Plummer, K. (1995), *Telling sexual stories: Power, change, and social worlds*, London: Routledge.

Riessman, C. K. (1990), Strategic use of narrative in the presentation of self and illness: A research note, *Social Science and Medicine*, 30, 1195–1200.

Riessman, C. K. (1993), *Narrative analysis*, Newbury Park, CA: Sage.

Rimmon-Kenan, S. (1983), *Narrative fiction: Contemporary poetics*, London: Methuen.

Rubin, A. (1988), *Marks of civilization: Artistic transformations of the human body*, Los Angeles, CA: Museum of Cultural History.

Sanders, C. R. (1989), *Customizing the body: The art and culture of tattooing*, Philadelphia, PA: Temple University Press.

Sanders, C. R. (1988), Drill and frill: Client choice, client typologies, and interactional control in commercial tattooing settings, In: A. Rubin (Ed.), *Marks of civilization: Artistic transformations of the human body* (pp. 219-233), Los Angeles, CA: Museum of Cultural History.

Sawin, P. (1992), “Right here is a good Christian lady”: Reported speech in personal narratives, *Text and Performance Quarterly*, 12, 193–211.

Sharf, B. (1995), Poster art as women’s rhetoric: Raising consciousness about breast cancer, *Literature and Medicine*, 14, 72–86.

Smith, S. (1994), Identity's body, In: K. Ashley, I. Gilmore, & G. Peters (Eds.), *Autobiography & postmodernism* (pp. 266–292), Amherst, MA: The University of Massachusetts Press.

Spence, J. (1995), *Cultural sniping: The art of transgression*, London: Routledge.

Sullivan, C. F. (1997), Women's ways of coping with breast cancer, *Women's Studies in Communication*, 20, 59–81.

Tannen, D. (1989), *Talking voices: Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*, Cambridge: Cambridge University Press.

Twigg, R. (1992), The performative dimension of surveillance: Jacob Riis' *How the other half lives, Text and Performance Quarterly*, 12, 305–328.

Weedon, C. (1987), *Feminist practice and poststructuralist theory*, Oxford: Blackwell.

Williams, G. (1984), The genesis of chronic illness: Narrative reconstruction, *Sociology of Health and Illness*, 6, 175–200.

Wojcik, D. (1995), *Punk and neo-tribal body art*, Jackson, MS: University of Mississippi Press.

Wolfson, N. (1978), A feature of the performed narrative: The conversational historical present, *Language in Society*, 7, 215–237.

Wroblewski, C. (1989), *Skin shows: The art of tattoo*, London: Virgin Publishing.

Young, I. M. (1990), *Throwing like a girl and other essays in feminist philosophy and social theory*: Bloomington, IN: Indiana University.

Young, K. (Ed.) (1993), *Bodylore, Knoxville*, TN: University of Tennessee Press.

Young, K. (1989), Narrative embodiments: Enclaves of the self in the realm of medicine, In: J. Shotter & K. J. Gergen (Eds.), *Texts of identity* (pp. 152–165), Newbury Park, CA: Sage.

الجزء الثالث

بين الماضي والحاضر

ذاكرة السيرة الذاتية والهوية السردية

الفصل التاسع

الرؤية الإبداعية لريتشارد فاجنر في لاسبزيا

أو التفسير بأثر رجعي للخبرة في ذاكرة السيرة الذاتية
وظيفة لهوية منبثقة

جيروم ر. سيولستر

المقدمة

التباين في حكايات السيرة الذاتية

في الإثنين، ٥ سبتمبر ١٨٥٣م، كتب ريتشارد فاجنر رسالة من «لاسبزيا»، في إيطاليا، إلى زوجته «مينا»، وقد بقيت في البيت في زيورخ:

> في مساء السبت — كما أخبرْتُك آخر مرة — انطلقْتُ إلى البحر؛ اعتقدْتُ أن هواء البحر سيجعلني في حالة طيبة. كانت الرياح معاكسة وقوية والبحار هائجة؛ أيقظت الذكريات بالتأكيد! أصيب كلُّ من حولي بدوار البحر؛ ألقيْتُ بحرية تامة من فوق جانب السفينة بكل محتويات الوجبة التي تناولْتُها على الأرض في منتصف النهار؛ واستلقيْتُ بعد ذلك في مضجعي ولم أعانِ من أية مشكلة أخرى نتيجة لدوار البحر، وقضيْتُ الليلة كلها ممددًا في سريري.
>
> وصلنا إلى خليج لاسبزيا في وقت مبكر من صباح أمس: توقف الإسهال، بينما زاد الدوار واشتدت آلام المعدة. ونتيجة لذلك، لم يبهجني شيء أو يُلْهِني. ورغم أنني غادرت مبكرًا جدًّا لأقضي ساعة في المشي في الجبال حيث أذهلني

سحر المكان، ورغم أنَّ كلَّ ما رأيْتُ كان رائعًا تمامًا وجميلًا، مع نباتات غريبة ومدهشة – لم يشدني شيء؛ صار مزاجي أسوأ، وكلما فكَّرت في أنَّ الغد عيد ميلادك وأنَّ الرحلة من هنا إليك تستغرق خمسة أيام، أشعر وكأنني أصرخ من بؤسي. خنقني اليأس تقريبًا. بعد الغداء أخذْت عربة أخرى وطلبْتُ من السائق أن يسير بي على طول الخليج لمدة ساعتين: كان يوم الأحد، الجميع في أبهى الثياب وقد حلقوا! لكنني لم أحتمل، وهكذا عدْتُ إلى غرفتي، وأقسمْتُ ألا أقوم بعد ذلك برحلة وحدي، وأخيرًا أصابني الإنهاك. ومع ذلك، اشتد قلقي بشأن النوم حتى إنني طلبت طبيبًا: لكنني قضيْتُ بعد ذلك ليلة هادئة. ولسوء الحظ، ما زال سوء دواري وآلام معدتي كما كان؛ مزاجي غير مُحتمَل، وفكرة أنني بعيد عنك اليوم جدًّا تثقل عليَّ وكأنها طن. بالإضافة إلى ذلك، أشعر بيأس شديد هنا، وتستحق وحدتي الرثاء، حتى إنني لم أعد أفكِّر في الاستمرار في رحلتي أكثر من ذلك. اليوم أو صباح الغد على أبعد تقدير، أعود إلى «جنوه»: وأرى ما أكون عليه! إذا بقيت على ما أنا عليه اليوم، فسيكون الشفاء الوحيد أن أعود إلى الوطن مباشرة ...

(Wagner 1987, 166, pp. 290–291)

في اليوم التالي، الثلاثاء، بعد أن عاد بالمركبة إلى جنوه، كتب إلى مينا مرة أخرى:

اسخري مني كما تشائين، أغيِّر رأيي! قرار بالعودة كان حتميًّا بعد اقتناعي التام بسير الأمور معي. في سبزيا أمس، بمجرد تصوُّر فكرة العودة إلى الوطن، فجأة تحسَّنت حالتي الصحية كلها ...

(Wagner 1901, 56, pp. 126–127)

لكن، في ١٨٦٩م، أثناء إملاء سيرته الذاتية، «حياتي Mein Leben» (Wagner 1992) على كوزيما Cosima، التي ستكون زوجته الثانية بسرعة، «تذكر» فاجنر خبرة عميقة حدثت في الرحلة إلى لاسبزيا. وجاءت حكايته على النحو التالي:

حتى هذه الرحلة، التي استمرَّت ليلة واحدة فقط، تحوَّلت إلى مغامرة شاقَّة نتيجة لرياح معاكسة عنيفة. اكتملت الدوسنتريا التي أصابتني بدوار البحر،

> وحين وصلتُ إلى سبزيا لم أستطع أن أخطو خطوةً وذهبْتُ إلى أفضل فندق، وقد أفزعني أنه في ممر ضيق وصاخب. بعد ليلة من الأرق والحمى، أرغمْتُ نفسي على السَّير مسافةً طويلة في اليوم التالي بين هضاب مغطاة بالصنوبر في الأماكن المحيطة. بدا كل شيء لي كئيبًا وعاريًا، وتساءلْتُ عن سبب مجيئي. عدت بعد الظهيرة، وتمددت في حالة إرهاق تام على أريكة ناشفة، في انتظار موعد النوم وقد طالت رغبتي فيه. لم يأتِ؛ وبدلًا من ذلك، غرقت في حالة سير أثناء النوم، انتابني أثناءها فجأة شعور بأنني مغمور في ماء يتدفَّق بسرعة. تبيَّن لي بسرعة أنَّ اندفاعه صوت موسيقى وتر إي المسطح الكبير chord of E flat major، يدوِّي في أوتار مكسورة باستمرار؛ وقد تحوَّلت هذه بدَورها إلى تشكيلات لحنية لحركة مطردة، لكن ثلاثية إي المسطح الكبير E flat major triad لم تتغير قط، وبدت باستمرارها أنها تضفي أهمية غير محدودة على العنصر الذي أغرق فيه، استيقظت في هلع فجائي من حالة النشوة، وأنا أشعر كما لو أنَّ الأمواج تضرب عاليًا فوق رأسي. عرفت على الفور أنَّ المقدمة الأوركسترالية «لذهب الراين Das Rheingold»، هاجعة بداخلي منذ وقت طويل، لكنها كانت إلى تلك اللحظة ناقصة، وقد ظهرت أخيرًا؛ ورأيْتُ على الفور كيف كانت بداخلي: يأتي الفيض الحيوي من داخلي، وليس من الخارج.
>
> قررت على الفور أن أعود إلى زيورخ وأبدأ وضع موسيقى قصيدتي الكبيرة. (ص٤٩٩)

ما يسمى «رؤية لاسبزيا» حدث مهم في معرفة فاجنر لأنها لحظة مفاجئة من لحظات الإبداع، الإلهام، البصيرة العميقة التي انبثقت منها الرباعية الخالدة لفاجنر، «خاتم نيبلونج Der Ring de Nibelungen». لكن التباين بين حكايتَي هذه الخبرة، واحدة مباشرة في وقت قريب من الحدث، والأخرى تستعاد بعد وقت طويل نسبيًّا، يطرح سؤالًا عن الحقيقة التاريخية لرؤية لاسبزيا.

ويسعى هذا الفصل إلى تقديم المصادر الأولية حول رحلة لاسبزيا وفحصها (رسائل فاجنر، يومياته، مذكراته، وسيرته الذاتية) والمصادر الثانوية باعتبارها وسيلة لتقييم البراهين المؤيدة للحالة الحقيقية للرؤية والبراهين المضادة لها. وتتم مناقشة القرار ضد الحقيقة التاريخية للرؤية، لكن لصالح الحقيقة السردية (Spence 1982; Bruner 1990; Freeman 1993). ومع ذلك، ربما لم تحدث رؤية لاسبزيا بأي معنًى حرفي،

تجسد قراءة فاجنر لفلسفة أرثر شوبنهور تصوره لذاته ولإبداعه. تدفعه إلى تقديم نفسه للآخرين فنانًا مرَّ بمثل هذه الخبرات الإبداعية الخيالية. تلاءمت الرؤية في لاسبزيا مع هذه الهوية الجديدة. وبالقدر ذاته من الأهمية، الإدراك المتنامي لدى فاجنر بالهوية المنبثقة «للأستاذ»، وقد ظهرت، ويتم تأكيدها، بعلاقاته الجديدة وبالخبرات المهمة في ذلك الوقت، أملتْ، بمعنًى ما، الشخص الذي كان ينبغي أن يكشف لأول مرة رؤية لاسبزيا.

(١) سياق تاريخي موجز: حياة فاجنر وقت زيارة لاسبزيا

ريتشارد فاجنر (١٨١٣–١٨٨٣م) (Gutman 1968; Newman 1976; Westernhagen 1981; Deathridge & Dalhaus 1984; Millington 1987; Tanner 1996;)، قائد شاب لفرقة موسيقية ومؤلف أوبرا في «دريسدن»، رأى نجمه يصعد فجأة مع العرض الأول الناجح للأوبرا العظيمة «رينزي Rienzi» في أكتوبر ١٨٤٢م. وقد نجحت الأوبرتان التاليتان، «الهولندي الطائر Der fliegende Holländer» في يناير ١٨٤٣م، و«تنهوسر Tannhäuser»، في أكتوبر ١٨٤٥م، بشكل معقول. وعُيِّن فاجنر في منصب قائد أوركسترا لمسرح بلاط الملك في دريسدن.

استمرت الحياة الإبداعية لفاجنر بثقة تامة في هذه الفترة. أكمل، ضمن أشياء أخرى، الأوبرا الرومانسية «لونجرين Lohengrin» (١٨٤٨م)، ونص أوبرا جديدة، «موت سيجفريد Siegfrieds Tod»، مأخوذة عن أسطورة نيبلونج Nibelungs،[١] وتخطيط نثري موجز للأوبرا الكوميدية عن هانز ساشز[٢] وكبار الموسيقيين في القرن السادس عشر في نورنبرج Nürnberg. ويشكل التخطيط فيما بعد أساس «كبار الموسيقيين في نورنبرج Die Meistersinger von Nürnberg»، وقد كتب ووضعت موسيقاه في النصف الثاني من ستينيات القرن التاسع عشر.

لكن كان الإحباط في البلاط، ومؤامرات من أشخاص مرتبطين بالمسرح، وأيضًا إحباط من المجتمع ومن عالم الأوبرا عمومًا، وراء مساهمة فاجنر في ثورة دريسدن في

[١] نيبلونج Nibelungs: جنس من الأقزام كان يدخرون ثروات وخاتمًا سحريًّا أخذها سيجفريد منهم. (المترجم)

[٢] هانز ساشز Sachs (١٤٩٤–١٥٧٦م): كاتب ألماني ومطرب كبير. (المترجم)

مايو ١٨٤٩م، وقد هرب فاجنر من التوقيف بسهولة بالفرار في البداية إلى باريس، ثم استقر في المنفى في زيورخ، سويسرا.

كتب فاجنر هناك عدة أعمال نثرية نظرية طويلة (Wagner 1966a)، بسببها حقق الشهرة عن جدارة وسوء السمعة: «الفن والثورة» (١٨٤٩م) (Wagner 1966c)؛ «العمل الفني في المستقبل» (١٨٤٩م) (Wagner 1966d)؛ «اليهودية في الموسيقى» (١٨٥٠م) (Wagner 1966g)؛ «الأوبرا والدراما» (١٨٥١م) (Wagner 1966f)؛ «تواصل مع أصدقائي» (١٩٥١م) (Wagner 1966e).

في معظم هذه الفترة في زيورخ، عاش فاجنر مع زوجته مينا على دخل شحيح من بيع أعماله المنشورة ومن عوائد أداء بعض أوبراته. ومع ذلك كان أكثر مصادر دخله انتظامًا هبة مالية من «فرو جولي ريتر» Ritter، أرملة ثرية من دريسدن، تؤمن، مع أبنائها كارل وإملي وجولي وألكسندر، إيمانًا عميقًا بالعبقرية الإبداعية لفاجنر وبرسالته.

تزامنت الجهود المحبطة التي بذلها فاجنر في تأليف «موت سيجفريد» مع استيائه المتنامي من العلاقة بين الموسيقى والدراما في شكلها الشائع. ودفعته إلى إعادة التفكير في علاقة الأوبرا والدراما، في مجلد بالاسم نفسه، وإلى إعادة كاملة، وإن تكن تدريجية، لبنية دراما نيبولونج ومعناها. أثناء السنوات من ١٨٥١م إلى أوائل ١٨٥٣م، كتب قصائد «سيجفريد الشاب»، ثم «الفتاة الأسطورية»، و«ذهب الراين». وأثناء رحلته إلى لاسبزيا في أواخر صيف ١٨٥٣م، لم يكن فاجنر ألَّف رسميًّا أي شيء من موسيقى مجموعة المسرحيات الأربع، وتسمى بسرعة «خاتم نيبلونج» (وتعرف باسم «الخاتم»).

في زيورخ في مايو ١٩٥٣م، أشرف فاجنر على مهرجان رفيع المستوى لمدة ثلاثة أيام، حضره، ضمن آخرين، إملي ريتر وجولي ريتر كومر. ثم استقبل فاجنر «فرانز ليست»[٣] وهذين العضوين نفسيهما من عائلة ريتر في البيت في أوائل يوليو ١٨٥٣م. بعد رحيلهم، شرع فاجنر في رحلة للشفاء وإجازة طال انتظارها، في البداية مع جورج هيرفج[٤] في جبال الألب السويسرية، ثم وحده إلى إيطاليا. ورأى أن رحلته إلى جنوه ولاسبزيا ضرورية «للدخول مرة أخرى»، الدخول المطلوب بشدة إلى متع العالم الواقعي.

---

[٣] فرانز ليست Franz Liszt (١٨١١–١٨٨٦م): موسيقار مجري. (المترجم)

[٤] جورج هيرفج Herwegh (١٨١٧–١٨٧٥م): شاعر ألماني. (المترجم)

استمتع فاجنر بالمشاهد الفخمة في جنوه. ثم، في مساء السبت ٣ سبتمبر سنة ١٨٥٣م، سافر في سفينة بخارية من جنوه إلى لاسبزيا. وتتفق حكايتا السيرة الذاتية (المذكورتان سابقًا) على أن الرحلة كانت مفزعة.

(٢) التحليلات

ضد الحقيقة التاريخية: تردد حكايات رؤية لاسبزيا في مراسلات فاجنر

يرى إرفنج Irving (١٩٨٨م) أن «... ندرك أن تردد أو تكرار [مادة السيرة الذاتية] دليل مطرد على اليقين والأهمية». إذا بدت حكاية فاجنر عن رؤية لاسبزيا متكررة في حكاياته عن رحلته الإيطالية للآخرين، لا يكون لدينا مبرر للشك في حقيقتها. ربما نقبلها تمثيلًا للحظة مهمة في حياته، كما اتضحت فيما بعدُ في «حياتي». ومع ذلك، إذا لم يتكرر ظهور حكايات الرؤية في الأوصاف الأخرى المتزامنة للخبرة، قد نبدأ الشك في صحتها.

كما تبيَّن من قبلُ، لم تذكر رسالتا فاجنر إلى زوجته مينا، مرة من لاسبزيا يوم الإثنين ٥ سبتمبر، والثانية من جنوه في اليوم التالي، الثلاثاء ٦ سبتمبر، رؤية إبداعية أو سواها. وهاتان الرسالتان إلى مينا مهمتان بالطبع لأنهما الوثيقتان الأقرب زمنيًّا إلى الخبرة.

لكن الحكايات الأخرى عن الرحلة إلى إيطاليا تتالت بسرعة في رسائل كتبت عند عودة فاجنر إلى زيورخ. كتب فاجنر إلى «فرانز ليست» في ١٢ سبتمبر ١٩٥٣م (Wagner 1973, Vol. 1, #127, p. 323):

> في جنوه اعتلَّت صحتي، وأصابني الهلع لأني وحيد، لكنني عزمت على البقاء في إيطاليا، وواصلْتُ طريقي إلى لاسبزيا. ازدادت وعكتي؛ كانت المتعة مستحيلة؛ ولم يكن هناك إلا الموت أو تأليف الموسيقى، هذا أو ذاك؛ لا يتبقى لي شيء آخر.

يحكي فاجنر بإيجاز عن رحلته الإيطالية إلى ثلاثة رفاق آخرين: في ١٥ سبتمبر، كتب فاجنر إلى أخته الأصغر «كاسلي أفيناريوس» في «ليبزيج» (Wagner 1991, #81, p. 203)، في ٢٣ سبتمبر، كتب فاجنر إلى روبرت فرانز، معجب من دريسدن (Wagner 1967–1991, Vol. 5, #254, pp. 435–437)، وفي يناير ١٨٥٤م كتب إلى أوجست روكل (Wagner 1987, #171, p. 300). وفي ذلك الوقت، اكتملت مخططات تأليف

«ذهب الراين». في كل هذه الرسائل، يذكر فاجنر صراحة رحلته إلى لاسبزيا. يلمح دائمًا تقريبًا إلى وعكته، بدرجات مختلفة من رسم التفاصيل؛ ولا يذكر في أي منها رؤية إبداعية لها علاقة بتأليف «ذهب الراين».

لكن في ٢٩ ديسمبر ١٩٥٤م، كتب فاجنر (Wagner 1967–1991, Vol. 6, #193, pp. 308–312) إلى إملي ريتر، ابنة «فرو جولي ريتر»، محسنته المحبوبة:

> تعرفين رحلتي الإيطالية والبؤس الذي أصابني ... حتى في لاسبزيا كانت لي رؤية كاملة: وأنا أعاني من أشد حالاتي العصبية رعبًا، مع اشمئزاز من كلِّ ما تقع عليه عيني، تمددت بعض الوقت ذات يوم لأحمي بإغلاق عيني من التوتر المروع: غطست لحظة في نوم خفيف، فظهرت لي فجأة المقدمة الآلاتية لـ «ذهب الراين»، وكنت لا أزال أصارع من أجلها، ظهرت لي بوضوح شديد ويقين حتى إنني فهمْتُ فجأة ما يحدث لي. على الفور عزمْتُ أن أعود وأسبق العالم الخارجي. بعد ذلك بساعة كنت أجلس في عربة في الرحلة إلى الوطن ...

وهكذا، تظهر الحكاية الأولى المتوفرة لرؤية إبداعية في لاسبزيا في رسالة إلى إملي ريتر مكتوبة بعد حوالي ١٥ شهرًا من تاريخ حدوثها المفترض.

باستمرار تحليل التردد، نلقي نظرة سريعة على دليل إمبريقي آخر: مع توفر «الرسائل الكاملة» لفاجنر (Wagner 1967–1991) بوصفها قاعدة بيانات، نكتشف أن هناك ٢٥٧ رسالة كتبها فاجنر بين عودته من إيطاليا (سبتمبر ١٨٥٣م) ورسالته عن الرؤية إلى إملي ريتر (ديسمبر ١٨٥٤م). لا تذكر الرؤية في أية رسالة من بين ٢٥٧ رسالة. بالطبع، صحيح أن فاجنر الْتقى بكثير من رفاقه وجهًا لوجه ومن ثم، ربما حكى حكاية الرؤية مباشرة. وهكذا، تحظى الرسائل التي كتبت إلى رفاقه بعد لاسبزيا وقبل أية مواجهة وجهًا لوجه، مثل الرسالة إلى «ليست» في ١٢ سبتمبر ١٨٥٣م، باهتمام نقدي أكبر.

وبالمثل، ينبغي فحص الرسائل إلى إملي ريتر بعد لاسبزيا وقبل بَوْحِه بالرؤية لها في ديسمبر ١٨٥٤م. من كل ما كتبه إليها فاجنر، بقيت رسالتان: واحدة في ديسمبر ١٨٥٣م والثانية في مايو ١٨٥٤م (الاثنتان مقتبستان فيما يلي). مرة أخرى، لم يُقَل شيء عن لاسبزيا حتى رسالة ديسمبر ١٨٥٤م.

ضد الحقيقة التاريخية: الأدوات المساعدة لاضطراب ذاكرة فاجنر

حكاية رؤية لاسبزيا في «حياتي»، كما قدمناها من قبل، يحتمل أنها مملاة على كوسيما في ١٨٦٩م. ربما كانت ذاكرته مهتزة. طريقة فاجنر في تذكر السيرة الذاتية جديرة بالمناقشة في هذه النقطة.

بدأ فاجنر إملاء «حياتي» على كوسيما في ١٧ يوليو ١٨٦٥م، مستخدمًا، كأداة مساعدة للذاكرة، «الحوليات»، وتسمَّى في الأصل «كتاب الجيب الأحمر»، وهي يوميات موجزة، مواد تلغرافية متصلة بدأها في أغسطس ١٨٣٥م. في ذلك الوقت، في الثانية والعشرين، أعاد فاجنر الشاب بأفضل ما يستطيع تنظيم أحداث طفولته المبكرة والمراهقة وتواريخها، ومن ١٨٣٥م واصل وضع الملاحظات والأحداث تجري. الملاحظات بشأن ذكرى لاسبزيا مقتبسة فيما يلي:

> [في جنوه] ٣ أيام: ثم دوسنتريا. سفينة بخارية إلى لاسبزيا: شيء بغيض. تكيف سيئ. III. في اليوم الثاني محاولة للمشي؛ تل الصنوبر. غفوة بعد الظهيرة على أريكة: استيقاظ بتصور لمقدمة آلاتية لذهب الراين (E flat major triad): غطس وسط المياه المتدافعة. عزم على الفور على العودة وبدء العمل.
>
> (Wagner 1980, p. 103)

لاحظ أن تسلسل السيرة الذاتية صحيح: رحلة سيئة في البحر/ليلة سيئة — مشي في التلال — غفوة بعد الظهيرة — ثم الرؤية.

لكن، للأسف، لهذه الأداة المساعدة للذاكرة قصة خاصة بها: في فبراير ١٨٦٨م، لأسباب لا تفسير لها، «نسخ» فاجنر محتويات «كتاب الجيب الأحمر» في «الحوليات»، بادئًا بمواد من عيد فصح ١٨٤٦م. ثم مزق كل «كتاب الجيب الأحمر» باستثناء الصفحات الأربع الأصلية الأولى، ولم يترك شيئًا سليمًا سوى المواد المتعلقة بحياته كما سجَّلها في الأصل عند وصوله إلى باريس في ١٨٣٩م (وهكذا، ضاعت تمامًا كل ملاحظات السيرة الذاتية من ربيع ١٨٣٩م إلى ربيع ١٨٤٦م، فترة باريس وكثير من فترة دريسدن). يركز التأمل في الأسباب التي جعلت فاجنر يمزق محتويات «كتاب الجيب الأحمر» على حقيقة أن فاجنر تمنى أن «يعدِّل» (إن لم نقل أن «يغير») ما يتعلق بمشاركته في ثورة دريسدن وبعلاقاته الغرامية المختلفة، وخاصة تلك التي كانت مع «جيسي لوسوت». «بتحرير»

مواده المنسوخة وتدمير الأصول، كان فاجنر يعطي نفسه حرية إعادة تنظيم سرد حياته. وهكذا، ربما عالج مواد يوميات الرحلة الإيطالية في ١٨٥٣م لتتلاءم مع حقيقة ابتكاره «للرؤية». ما يهمنا هنا أن «الحوليات»، أداة الذاكرة المساعدة له في «حياتي»، لا تقدم أي تأكيد بشأن الحقيقة التاريخية لرؤية لاسبزيا.

تعليق جانبي آخر عن شرود فاجنر فيما يتعلق بالسيرة الذاتية: بالإضافة إلى سيرته الذاتية الشاملة «حياتي»، التي تحكي حياة فاجنر من مولده حتى ١٨٦٥م (وعمر فاجنر ٥٢)، كتب فاجنر «تخطيط السيرة الذاتية» (Wagner 1966b) بين سنة ١٨٤٢م وسنة ١٨٤٣م (وعمره ٣٠)، ويحكي عن سنواته المبكرة ومؤلفاته المبكرة حتى نجاحاته الأولى في دريسدن مع «رينزي» و«الهولندي الطائر». وهو في زيورخ في ١٨٥١م، كتب جزءًا آخر، دفاعيًّا أكثر، شبه سيرة ذاتية بعنوان «تواصل مع أصدقائي» (Wagner 1966e). وهو يُملي «حياتي» وبعد ذلك، حتى وفاته في فبراير ١٨٨٣م، تم تسجيل حياة فاجنر يومًا بيوم في يوميات شهيرة لكوسيما (C. Wagner, 1978–1980).

ثمة مرجع نهائي متوفر لرؤية لاسبزيا مطبوع في رسالة مطبوعة (Wagner 1966i) بتاريخ ٧ نوفمبر ١٨٧١م.

باختصار، على أساس تحليل تردد أوصاف الحدث، ينبغي أن نستنتج أن الاعتلال والإنهاك والوحدة كانت المكونات الأساسية لسرد فاجنر عن رحلته إلى لاسبزيا، وليس رؤية إبداعية مدهشة كما وُصِفتْ بعد ذلك في «حياتي». بالتأكيد ربما كانت له خبرات غير مكتملة، البدايات الأولى للموسيقى العظيمة التي كان على وشك أن يضعها على الورق بعد شهرين، لأنه كان قد أشار كثيرًا إلى أعمال أخرى. لكن، على أغلب الظن، لم تكن له رؤية إبداعية واضحة. لكن يبدو أنه بمجرد إبداع الرؤية والكشف عنها في الرسالة إلى إملي ريتر، أبقى عليها فاجنر باعتبارها جزءًا من أسطورته الشخصية، لتتضح أكثر في سيرته الذاتية.

ضد الحقيقة التاريخية: بنية زمن الخبرة في لاسبزيا

افترض الكتَّاب الأوائل للسيرة بشكل طبيعي تمامًا أن رؤية لاسبزيا حدثت بالفعل كما وصفها فاجنر في «حياتي». ومع ذلك، اكتشاف الرسالة التي أرسلها إلى مينا في ٥ سبتمبر ١٨٥٣م في «مجموعة بوريل»، التي قدَّمناها من قبل، أثارت سؤالًا خطيرًا عن الحقيقة التاريخية للرؤية.

يدافع أنصار أحدث لفاجنر، وخاصة ويسترنهاجن Westernhagen (١٩٨١م)، عن الإغفال الصارخ لهذه الرؤية الخطيرة في مراسلات فاجنر مع مينا بالإيحاء بأن الرؤية الشهيرة حدثت بعد أن كتب فاجنر الرسالة الطويلة يوم الإثنين ٥ سبتمبر.

يمكن الاحتجاج على هذا التفسير بتحليل الحكايتين الطويلتين عن لاسبزيا نقطةً نقطة، حكاية في رسالته إلى مينا والأخرى في «حياتي». أقترح هنا أن سياق الرؤية، كما وصفها في «حياتي»، لم يحدث بعد ظهيرة الخامس من سبتمبر، بعد كتابة رسالة فاجنر إلى مينا، لكن في يوم جولته في الغابة. في أي يوم كانت جولة فاجنر في الغابة؟

لنتأمل: انطلق فاجنر في رحلته البحرية من جنوه إلى لاسبزيا في مساء السبت الثالث من سبتمبر. الرحلة ٨٠ كم تقريبًا أو نحو ذلك. كانت هناك رياح معاكسة قوية وبحار متلاطمة؛ كانت الرحلة طويلة وغير مريحة، وكريهة: في هذه المسألة تتفق الحكايتان تمامًا. حين كانت العلاقة الزوجية بين فاجنر ومينا هادئة بشكل معقول، كما بدت في صيف ١٨٥٣م، استمرت المراسلات بينهما على أساس الصحة السيئة، الأوجاع والآلام، الأعراض، عدم فاعلية العلاجات المختلفة، نوعية النوم، ووحدته البائسة (حيث كتب إليها فقط حين انفصل عنها). حكايته عن الرحلة البحرية مساء السبت درامية تمامًا وبصورة تفصيلية. وكانت الليلة التالية، ليلة الأحد، «ليلة طيبة»، بمساعدة (كما نفترض) جرعة منومة من الطبيب. ينبغي أن يلاحظ القارئ أن تعبير «ليلة طيبة» دال بشكل خاص في سياق التفاصيل التصويرية والغزيرة التي يواصل فيها الحديث إلى مينا عن حالته الصحية السيئة. إذا كانت ليلة الأحد غير طيبة حقًّا، فمن المؤكد أنه لم يكن هناك سبب يجعل فاجنر يصفها بشكل مختلف لمينا. وهكذا، لا يمكن أن تكون ليلة الأحد «ليلة الأرق والحمى»، كما يشار إليها في «حياتي»، وبعدها، في اليوم التالي، جاءت الرؤية. لا يمكن إلا أن تكون «ليلة الأرق والحمى» ليلة دوار البحر في السفينة البخارية في الطريق إلى لاسبزيا. لنتذكر أن فاجنر يعلن فقط، في رسالته إلى مينا، أنه قضى «الليلة كلها [ليلة السبت في الرحلة البحرية] ممددًا في مضجعي»، لكنه لا يذكر شيئًا عن نوم فعلي. ومن ثم، حيث إن بعد ظهيرة الإثنين تلت نوم ليلة طيبة يوم الأحد كان في حاجة شديدة إليه، ربما نستنتج بثقة أن رؤية لاسبزيا لم تحدث بعد ظهيرة الإثنين، الخامس من سبتمبر، على عكس البنية المقترحة لزمن من ويسترنهاجن.

في «حياتي»، يقول فاجنر، عن النزول في لاسبزيا، إنه ذهب إلى «أفضل فندق»، وكان «يقع في ممر ضيق وصاخب». في أي وقت حدث هذا؟ لا نحتاج إلى كثير من التأمل

لنقترح أنه ربما استقر في الفندق قبل الفجر بالضبط (في الرسالة إلى مينا، قال إنه وصل «في وقت مبكر من صباح الأمس [الأحد]») وحاول الحصول على بعض الراحة قبل شروق الشمس. ومن المؤكد أن صخب الممر كان مزعجًا ومفزعًا. وهذا الجدول الزمني يجعل تعبير «اليوم التالي» يشير إلى الإثنين، كما قد يحاول ويسترنهاجن أن يجعلنا نعتقد (وحيث إن «حياتي» يترك الأمر ملتبسًا)، وأي أشياء عادية فعلها فاجنر طوال يوم الأحد؟

حسنًا، نعرف ما فعل: من الواضح في الحكايتين أن فاجنر تمشى مسافة طويلة بين النباتات على الهضاب المحيطة بالخليج وأن هذا المشي مسافة طويلة أصابه بالإنهاك. في رسالته إلى مينا، يعلن صراحة أن هذه التمشية الطويلة حدثت يوم الأحد، الرابع من سبتمبر. في «حياتي»، يذكر تمشية مماثلة طويلة بين النباتات، تبعتها حالة مماثلة من الإنهاك ورؤية لاسبزيا أيضًا. إذا قبلنا، كما حاول أن يبرهن كتاب السير من قبيل ويسترنهاجن، احتمال أن الرؤية حدثت بعد الظهيرة بعد أن كتب فاجنر رسالة الإثنين، الخامس من سبتمبر، إلى مينا، ثم لا بدَّ أنه كانت هناك تمشية ثانية طويلة تبعها إنهاك ورؤية في هذه المرة. لكن ليس هناك ذكر لتمشية أخرى طويلة في الهضاب، أو أية نزهة على الإطلاق، أو أي إنهاك آخر بعد ظهيرة الإثنين في رسالته إلى مينا من جنوه يوم الثلاثاء السادس من سبتمبر. لقد ذكر فاجنر أنه شعر أفضل كثيرًا بمجرد العزم على العودة إلى الوطن. مرة أخرى، ربما كان لدى فاجنر سبب يجعله يتغاضى عن ذكر حالات إبداعية داخلية لمينا، بالنظر إلى علاقته بها، لكن لم يكن لديه أي دافع للتغاضي عن وصف تمشية ثانية طويلة تبعها إنهاك، إذا كانت هناك تمشية ثانية. إن كُتَّاب السير، مثل ويسترنهاجن، الذين يفترضون دون شك أن الرؤية حدثت كما وُصِفتْ، مضطرون لوضعها بعد الظهيرة بعد رسالته الطويلة إلى مينا في الخامس من سبتمبر. لكنهم يطلبون من القراء تمديدًا مروِّعًا لتسلسل الأحداث في السيرة الذاتية.

باختصار، تسمح لنا نظرة متفحصة على رحلة لاسبزيا ومقارنة دقيقة لأزمنة الوصف برفض تفسير «بعد ظهيرة الإثنين»؛ ممَّا أدى إلى إغفال فاجنر للرؤية في رسالته إلى مينا. لم تحدث الرؤية كما وصفت أو يكمن التفسير حقًّا في علاقة فاجنر مع مينا.

ضد الحقيقة التاريخية: علاقات فاجنر ومحتوى مراسلاته

برهن كتاب سير آخرين، من قبيل إرنست نيومان (١٩٧٦م)، على أن «هوسفرو مينا» العملية البرجوازية كانت عاجزة تمامًا عن استيعاب أهمية خبرة إبداعية مثل رؤية

لاسبزيا. وهكذا يمكن أن نبرهن بشكل معقول على أن فاجنر لم يشارك مينا في رؤيته الإبداعية في رسالته في ٥ سبتمبر. صحيح أن فاجنر ومينا ارتبطا معًا بالاهتمامات الصحية والوحدة. وصحيح أيضًا أنهما سعيا في مسارات مختلفة في جوانب أخرى من الحياة المنزلية والفنية. لكن، أحيانًا، برزت اختلافاتهما الهائلة، خاصة حين وجد فاجنر امرأة أخرى متعاطفة مع آرائه. نتناول المزيد عن هذا الموضوع في وقت لاحق.

لكن ينبغي ملاحظة أنه حتى إذا كانت مينا لا تستوعب عمق الاضطراب الإبداعي الداخلي لزوجها ومداه، يبقى لديها اهتمام عملي بكل مؤلفات زوجها، خاصة أثناء فترة زيورخ حين كانا في حاجة إلى دخل. هي وآخرون في ذلك الوقت، وحتى «فرانز ليست» العظيم، شجَّعوا فاجنر بقوة بالاهتمام بتأليف أوبرا عملية وشعبية لباريس.

نعرف أنَّ التطور الفني لفاجنر كان يأخذه إلى مكان آخر في ذلك الوقت، بالطبع، ومن مرارة خبرة الماضي، نفر تمامًا من المشهد الموسيقى في باريس. ومن ثم لا يثير دهشتنا أن فاجنر كافح ضد هذا الضغط وقاومه. ويبقى أنه رغم أنه لا «نهر الراين» خاصة أو «الخاتم» عمومًا تلائم قالب «أوبرا عملية وشعبية لباريس»، يمكن أن نفترض أن مينا اهتمت بالاستماع إلى رؤية أو إلهام إبداعي، إن لم يكن لأي سبب آخر فلأنها قد تكون علامة قوية على أن فاجنر على وشك أن يستأنف تأليف الأوبرا بعد فترة قحط موسيقي لخمس سنوات. ومن المؤكد أنَّ مينا كان يسعدها أن يؤلف مرة أخرى؛ ربما خفَّف ذلك الضغط عليه. لهذا السبب وحده، ربما كان على فاجنر أن يشرك مينا في رؤية لاسبزيا، إذا كانت قد حدثتْ. لكنه لم يشركْها.

تحدد خصائص علاقاتنا بالآخرين الأفكار وذكريات ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا، وأي «ذات» نشاركهم فيها (Gregg 1991; hermans & Kempen 1993; Sehulster 1996). ونظرًا لهذا، لنتفق مع إجماع السيرة الذاتية: حُجِبتْ رؤية لاسبزيا عن مينا بسبب طبيعة العلاقة بينهما. لكن علينا أن نسأل: هل هناك أشخاص كانت علاقاتهم بفاجنر تكفل وصفًا كاملًا للرؤية في لاسبزيا؟

هناك: نظرًا للطبيعة الفنية للعلاقات بينهم، يمكن أن نتوقع بالتأكيد أن يحكي حكاية الرؤية الإبداعية كاملة إلى أوجست روكل أو «فرانز ليست». على عكس مينا، كل من «روكل» و«ليست» مؤلف موسيقى وقائد فرقة موسيقية، كان لديهما الاستعداد الذهني والخلفية التجريبية لتقدير أهمية رؤية موسيقية. وتسمح لنا مراسلات فاجنر معهما لتتبع الولادة الشعرية والموسيقية لـ«خاتم نيبلونجن». فاجنر مؤلف الأوبرا هويةٌ، ذاتٌ تهتم بالمشاركة في التأليف مع هذين الصديقين.

وبشكل خاص مع «ليست». من المؤكد أن العلاقة بين «ليست» وفاجنر قبل رحلة الأخير إلى إيطاليا، كما تتضح من المراسلات بينهما، تفترض تقديم وصف حي للرؤية الإبداعية في لاسبزيا. لكن لا يوجد ببساطة إشارة إليها في رسالته إلى «ليست» في ١٢ سبتمبر، بعد أسبوع واحد من حدوثها المفترض.

ولا يوجد في أي موضع وفاجنر يواصل المشاركة في شغفه ببدء العمل في تأليف «ذهب الراين». على سبيل المثال، في خطاب آخر إلى «ليست» من زيورخ (٢٩ سبتمبر ١٨٥٣م)، بعد لاسبزيا بأقل من شهر، وقبل أن يلتقي الاثنان مرة أخرى في «بازل»، في الطريق إلى باريس، قال فاجنر فقط، ضمن أشياء أخرى، أن:

> أشتاق إلى العودة إلى العمل أخيرًا. حياتي العادية لا تحتمل إلا إذا، إذا جاز التعبير، استبد بي القلق. وبالإضافة إلى ذلك، لا أستطيع أن أحافظ على سلامي، كما أود بشكل خاص، إلا إذا كرست نفسي لهذه الموسيقى.
>
> (Wagner 1973, Vol. 1, 132, p. 331)

تكشف رسائل كثيرة عن رغبة فاجنر وجهوده الهائلة في تأليف «ذهب الراين»، مثل — على سبيل المثال — رسالته إلى «ليست» في ١٤ نوفمبر ١٨٥٣م تقريبًا (Wagner 1987, 168, p. 295). أخبر «ليست» في ٧ نوفمبر ١٨٥٤م بأن:

> أنا الآن أكتب «ذهب الراين» مباشرة بشكل كامل، بالآلات: لم أعثر على طريقة أخرى لكتابة المقدمة (أعماق الراين) حيث إن التخطيط كان واضحًا؛ وهذا هو السبب الذي جعلني ألجأ مباشرة إلى الشكل الكامل.
>
> (Wagner 1987, #172, p. 313)

بعد إتمامها، كتب إلى «ليست» في ٤ مارس:

> ... وصلْتُ الآن إلى مرحلة جديدة من التطور حيث تبنيتُ مقاربة مختلفة تمامًا: هكذا — فكر في هذا فقط — كل المقدمة الآلاتية لـ «ذهب الراين» مبنية على ثلاثية واحدة لإي فلات.
>
> E-flat! (Wagner 1987, #173, p. 314)

يلاحظ القارئ أن إفشاء فاجنر لـ «ليست» عن البناء النغمي لـ «ذهب الراين» يأتي بعد ٦ شهور كاملة من مجيئها المفترض له في الرؤية في لاسبزيا. ويقترح الدارسون المحدثون أن تأليف مقدمة «ذهب الراين» مسألة استغرقت وقتًا طويلًا، وأنها ليست نتيجة للحظة واحدة من الإلهام (Darcy 1989/1990).

وضحت هنا أن فاجنر شارك رفيقه الموسيقار «فرانز ليست» في رغبته وما يدور بداخله بشأن عملياته الإبداعية. ربما لم يكشف فاجنر لزوجته مينا عن رؤيته، لكن في سياق عمق علاقته ومداها مع «ليست» في سياق أهمية تأليف «ذهب الراين» بالنسبة لهذه العلاقة، يدفع إغفال الرؤية في لاسبزيا إلى استنتاج واحد فقط: لم تحدث الرؤية بمفهوم الحقيقة التاريخية.

(٣) ثلاثة أسئلة

لاحظ ديثريدج Deathridge ودالوس Dalhaus (١٩٨٤م)، ودارسي Darcy (١٩٨٩/ ١٩٩٠م)، ودارسون محدثون آخرون أن من السهل تمامًا الشك في الحقيقة التاريخية لرؤية لاسبزيا. لكن فاجنر لم يكن غريبًا أو اعتباطيًّا بشأن مسائل تقديم الذات أو بشأن إبداعه. يجب أن نفترض أن لديه سببًا لغرس حكاية لاسبزيا في سرد حياته.

إذا توصلنا إلى أن الرؤية لم تحدث كما وصفها فاجنر لإملي ريتر في الرسالة أو كما «تذكَّرها» في سيرته الذاتية، «حياتي»، علينا أن نجيب على ثلاثة أسئلة: (١) لماذا ابتكر الرؤية؟ (٢) لماذا انتظر أكثر من عام بعد حدوثها المفترض ليبتكرها؟ (٣) لماذا كانت إملي ريتر أول من سمعها؟ نتناول السؤال الثاني أولًا.

لماذا انتظر أكثر من عام بعد حدوثها المفترض ليبتكر الرؤية في لاسبزيا؟

اقترح بعض دارسي فاجنر أن توقيت أول وصف لرؤية إبداعية في لاسبزيا (في رسالة إلى إملي ريتر في ٢٩ ديسمبر ١٨٥٤م) نتيجة لحماس فاجنر في قراءة فلسفة أرثر شوبنهور في خريف ١٨٥٤م. وهذا احتمال كبير: فلسفة شوبنهور كما وردت في كتابه «العالم إرادة وتصور» (Schopenhauer 1969) وفي مقالات «الملاحق والأخطاء» (١٩٧٤م) أثرت تمامًا على فاجنر وهو في الحادية والأربعين. في شوبنهور وجد فاجنر ألمه النفسيَّ العميق منعكسًا في أعمال منشورة لفيلسوف محترم، وإن لم يكُن فيلسوفًا معروفًا على نطاق واسع.

لكن فاجنر وجد في شوبنهور ما هو أكثر بكثير من سبب «للإنكار النهائي لإرادة أن تعيش». هنا كانت تفسيرات فلسفية لعبقريته وعملياته الإبداعية، لغربته التي شعر بها بقوة ووحدته باعتباره فنانًا في مجتمع برجوازي، وبالنسبة للوضع الفريد للموسيقى والأوبرا بين الفنون. وكانت هذه، بالطبع، أفكارًا وتيمات تناولها فاجنر، قبل ذلك بسنوات، في مقالاته، وبشكل أساسي في «العمل الفني في المستقبل» (Wagner 1966d) وفي «أوبرا ودراما» (Wagner 1966f). دعمت التشابهات، كما نؤكد فيما يلي، رغبة فاجنر في فَهْم نفسه باعتباره مثالًا «للعبقرية الحقيقية» عند شوبنهور.

وصف شوبنهور في «العالم إرادة وتصور»، وفي مقالاته أيضًا، خاصيتين للوعي: تتعلق الخاصية الأولى بالعالم الخارجي الذي ندركه فقط تصورًا أو أفكارًا تنقل عبر الإحساس والعقل. يُشيَّد تصور العالم الخارجي عبر أبعاد الزمن والفضاء والعلية. تتعلق الخاصية الثانية بالعالم الداخلي للرغبات والنوايا والدوافع والمشاعر، وندرك التعبير عنها في سلوكنا. وتنشأ في الإرادة، وهي مصدر لا يمكن الوصول إليه، بدائي، خفي، مكافح، للطاقة، يشبه بناء الهو Id عند فرويد فيما بعد.

قدَّر شوبنهور، مثل فاجنر، قوة الموسيقى. تعمل الموسيقى على الإرادة مباشرة، أي على مشاعر المستمع. تثير الموسيقى العواطف، لا الأفكار. مهمة الفنان الحقيقي، مؤلف الموسيقى، التعبير عن هذه المحتويات لإرادته أو مشاعره في الموسيقى بحيث تؤثر الموسيقى على إرادة المستمع أو عواطفه مباشرة.

يعقد شوبنهور مقابلة أخرى بين الفنان الحقيقي أو العبقري مع الموهوب موسيقيًّا: الموهوب فقط هو مَن يُبدع بوعي من المفاهيم الخارجية ويتبع سياق اللحظة من أجل الشهرة. يبدع الفنان الحقيقي، في المقابل، بلا وعي، من الإرادة، ويتبع ما تمليه. كما نرى، استكشف فاجنر هذا المفهوم في نثره أيضًا (Wagner 1966g).

وضع شوبنهور، في تمييزه بين العمليات الذهنية اليومية، الوعي المستيقظ والعالم الخالد للاوعي، أساسًا لفهم فاجنر للعملية الإبداعية (Magee 1983). مثل الفلاسفة الآخرين للعقل، ومن بينهم فرويد، وضع شوبنهور وجود «عين داخلية» تُدرَك بها محتويات الإرادة (أو اللاشعور).

> عضو الحلم هو عضو اليقظة الواعية نفسه والإدراك الحدسي للعالم الخارجي، يتم القبض عليه، إذا جاز التعبير، فقط من الطرف الآخر ويُستخدَم في النظام العكسي. ويمكن لأعصاب الحواس التي تعمل في الاثنين أن تبقى نشطة من

> داخلها ومن طرفها الخارجي أيضًا ... إنه عضو الحلم ... حيث يُجلَب الإدراك الحدسي المسرنم، الاستبصار، البصيرة، وكل أنواع الرؤى. (Schopenhauer 1974, p. 251)

ومن المؤكد أن التصريح الموازي «غطست في نوع من حالة السرنمة»، من نسخة «حياتي» لرؤية لاسبزيا يلفت انتباهنا.

وهكذا تكون العملية التي يكتسب بها الفنان «معرفة فورية عن الطبيعة الداخلية للعالم مجهولة لقدرته العقلية» تشمل الحلم أو النشوة، أي حالة من الحالات الكثيرة المتغيرة للوعي، التي كان فاجنر، إذا كان علينا أن نصدق الحكايات العديدة الأخرى في «حياتي»، على معرفة تامة بها (Sehulster 1979/1980).

وهكذا، في الإجابة على السؤال الثاني «لماذا انتظر أكثر من عام بعد حدوثها المفترض ليبتكرها؟» من الإنصاف أن نقول إن بنية فاجنر لرؤية لاسبزيا تأثرت بقراءته لشوبنهور ولم يكن قد قرأ شوبنهور حتى خريف ١٨٥٤م. وجاءت رسالته إلى إملي ريتر بعد ذلك مباشرة.

وعاد فاجنر إلى شوبنهور لإعداد مقاله التذكاري، «بيتهوفن» (Wagner 1966h) في ١٨٧٠م. في ذلك الوقت بالتزامن مع الفترة التي كان يملي فيها «حياتي»، مما قد يفسر الوصف الأكثر تفصيلًا ودرامية للرؤية حينذاك.

لماذا ابتكر فاجنر الرؤية؟

الإجابة على سؤالنا الأول: «لماذا ابتكر الرؤية؟» قصيرة، لكن حل لغز العملية طويل وملتف. الإجابة القصيرة هي أن فاجنر تمنى أن يوضح للعالم، وربما لنفسه أيضًا، أنه، ريتشارد فاجنر، يلائم قالب الفنان الحقيقي كما وصفه شوبنهور. يبدع الفنان من خلال الرؤيا؛ لاسبزيا، كما وصفت في رسالته إلى إملي ريتر وفي «حياتي» «دليل» يقدمه فاجنر على أنه فنان تتمُّ عملياته الإبداعية بالطريقة نفسها. ومن المهم أيضًا: بحلول الوقت الذي كتب فيه الرسالة إلى إملي، كانت النسخة الكاملة لـ«ذهب الراين» قد اكتملت، وأيضًا المسودة الكاملة «للفتاة الأسطورية». وكان فاجنر يتبجح بثقة بشأن ثمار إلهاماته! أساطير شخصية، وأيضًا أساطير ثقافية ودينية، تم إبداعها بعد الحدث (Freeman 1993; Brockmeier 1997).

الإجابة الطويلة على السؤال، «لماذا ابتكر الرؤية؟» تكمن في تعقد العمليات التي ربما كانت تتواصل في نفسية فاجنر في الفترة حول لاسبزيا. أؤكد أن هوية جديدة كانت تنبثق في ريتشارد فاجنر في منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر. ينعكس إدراكه المتنامي لهذه الهوية الجديدة في احتياجه المدرَك لرؤيا، وللإجابة على السؤال الثالث، في اختيار الرفيق الذي يكون أول من يشاركه في ذلك.

يرى إريك إريكسون Erikson (١٩٦٨م) أن تحقيق الهوية أمر مركزي في النمو النفسي وتطور الفرد. لكن الهوية ليست بسيطة وليست ساكنة. إننا، جميعًا، نلبي عددًا من القواعد في حيواتنا، ومن ثم نوجد في هويات متعددة (Markus & Nurius 1986; Gergen 1991; Hermans & Kempen 1993). ستكون كل هُوية بدرجة ما اتحادًا لقوى جسدية وداخلية وخارجية. يمكن أن نكون طوالًا أو قصارًا، نحيفين أو مفتولي العضلات، رياضيين أو نفتقر إلى الرشاقة، بدينين، صلعًا، أو بشعر مجعد. لنا أمزجة مختلفة، هويات منسوبة لنا، وهويات قومية و/أو دينية، وهويات يحددها الدور، تعتمد على الأدوار التي يتصادف أننا نؤديها في ذلك الوقت: ونحن في الوقت ذاته رجال أو نساء، مهنيون، شخصيات عامة، لاعبون في فريق، آباء، أبناء أو بنات، أصدقاء، مرضى، سائحون ... إلخ. وبرهن البعض على أن عدد مصادر الهوية وأهميتها النسبية تتغير عبر القرون (Baumeister 1986, 1991).

يدرك بعضنا، ربما معظمنا، هُوية جوهرية أكثر ثباتًا، حولها تدور هويات أصغر تابعة. وهو ما يُشار إليه عمومًا بأن «الذات» مركب من كل هذه الهويات والأدوار، وربما أيضًا ما يمسك هذه المجموعة معًا ويمنعها من التفكك.

الهُويات والأدوار، الكبيرة والصغيرة، المركزية والهامشية، طويلة المدى والمؤقتة، تُؤكَّد، أو «تُؤيَّد» بعلاقتنا مع الآخرين في الأسرة ومع الأصدقاء وفي المجتمع. ويتم إحباط الخصائص غير المرغوب فيها أو بطلانها أو عدم تأييدها، بصورة مماثلة. الهوية، بتعبير آخر، بدرجة كبيرة بناء مشترك، خلق اجتماعي وثقافي، تشكله وتدعمه العلاقات مع الآخرين، كما أنها «شيء» داخلي يتطور من الداخل.

تصف النظرية الجينية epigenetic التي وضعها إريكسون لتطور الشخصية (١٩٦٨م) فترة طبيعية من الأزمة في تكوين الهُويَّة، وتحدث عادةً في أواخر العقد الثاني في بدايات البلوغ، وتعديل الهُويَّات والأدوار المحتملة للبالغين. في هذا الوقت يصنف البالغ الصغير ويختبر ويعدل الهويات والأدوار المحتملة للبالغ. بعض الهويات المؤقتة أو

التجريبية تبقى وترسخ وتستقر، اعتمادًا على القوى الداخلية للفرد ودوافعه، واعتمادًا على الاستجابات التي يلقاها من الآخرين المهمين بالنسبة له؛ وتُنبَذ الهويات الأخرى، التي لا تساندها قوى أو دافع، أو لا يؤيدها مجتمع الفرد أو ثقافته؛ بعض الهويات الأقدم، مثل تلك التي رسخت أثناء الطفولة أو المراهقة، لا تظهر على السطح مرة أخرى إلا في ظروف خاصة.

(٤) الأزمة الأولى لهوية فاجنر، والركود والنجاح النهائي

في «حياتي»، يصف ريتشارد فاجنر جوَّ أزمة الهوية في الفترة المتأخرة من المراهقة، رغم المشتتات الكثيرة وفي أفضل الأحوال الدعم المتناقض من الكثيرين في أسرته. كان تدريبه الموسيقي في سنوات المراهقة مختلطًا بالمقامرات الضخمة، والاحتفالات الصاخبة، والسُّكْر، وحتى المبارزة. ومع ذلك برز فاجنر في أوائل العشرينيات ليصبح قائد كورس ومؤلف أوبرا أكمل بنجاح، وإن لم تعرض، أوبرا أولى تستحق التقدير (الجِنِّيَّات). البهجة التامة التي انتابته بإتمام «الجنيات» واضحة بقوة في رده على رسالة من أخته الكبرى، «روزالي»، في ١١ ديسمبر ١٨٣٣م (Wagner 1991, #2, pp. 5–11). ومن المؤكد أن جزءًا كبيرًا من بهجته جاء من تأييد واضح من روزالي لجهوده الموسيقية، ومن ثم لِهُويته باعتباره مؤلف أوبرا.

ولم تجلب السنوات التسع التالية سوى دليل واهٍ على موهبة أصيلة في تأليف الموسيقى. لم تُعرَض «الجِنيَّات» قط؛ وعرضت الأوبرا الثانية، «الحب المحظور»، عرضًا واحدًا فاشلًا في ١٨٣٦م، بقايا فرقة مفلسة. في باريس، تأرجح فاجنر وزوجته مينا، بحثًا عن مستقبله وشهرته، على حافة المجاعة. استجدى وداهن للحصول على نقود من الأسرة والأصدقاء، وعمل في الاختزال من الأوبرا الإيطالية والفرنسية لآلات منفردة.

لكنه عاد إلى دريسدن في صيف ١٨٤٢م عند قبول أوبرا البلاط للأوبرا الثالثة، «رينزي». كما يخبرنا فاجنر في «حياتي»، وكما يخبرنا التاريخ، لاقت «رينزي» نجاحًا كاسحًا. موهبة فاجنر قائدًا لفرقة ومؤلفًا موسيقيًّا، وأيضًا تأثيره المتنامي في عالم الموسيقى، جعله يكسب موضع قائد الأوركسترا الملكي لأوبرا البلاط في دريسدن، لقبًا جلب له الاحترام وعملًا منتظمًا، والأكثر أهمية، راتبًا. استقرَّ هو ومينا في رفاهية برجوازية معقولة.

(٥) الثورة، والأعمال النثرية، وهوية الفنان

رغم أن فاجنر كان يفكر في العديد من مشاريع الأوبرا أثناء ثورة دريسدن، إلا أنه لم ينشط في هذا، وكتب، في المنفى في زيورخ، أعماله النثرية الأساسية. وتتناول عمومًا موسيقى فاجنر في المستقبل والعلاقة الجديدة بين الموسيقى والشعر («العمل الفني في المستقبل» و«أوبرا ودراما») وفي ضوء هذا درس غالبًا المتخصصون ومؤرخو الموسيقى الأعمال النثرية لفاجنر.

لكن الأعمال النثرية تنقِّب أيضًا في الأعمال الإبداعية للفنان، متعلقة هنا بعلاقة الفنان بعملياته الداخلية، وجذوره القومية، ولغته، وشعبه (القوم). باختصار، في الأعمال النثرية، قدم فاجنر «بنية» هُوية مؤلف الأوبرا الألمانية، الفنان.

هذا هو الجوهر: بعد ثورة، سيكون الرجال أحرارًا في النهاية لإدراك الطبيعة الحقيقية لقومهم بالتخلص من أعباء الثقافة والدين والأنانية والتقلب والترف. وسوف يعكس الفن الحقيقي الكفاح المشترك وتيمات القوم. ويبدع الفنان هذا العمل الفني الحقيقي بالدخول في روح القوم أو التعرف عليها بالحدس. ويكون الفنان، في دوره باعتباره «قناة»، مثل كاهن كبير يرشد المجتمع ويعلمه ويرفعه («الفن والثورة»). فصلت القوى التاريخية الأشكال الفنية الثلاثة (الموسيقى والرقص والشعر) وكانت متحدة ذات يوم في الدراما العامة في اليونان القديمة. وسوف يعيد الفنان توحيد هذه الأشكال الفنية في توليفة جديدة («العمل الفني في المستقبل»). في أوبرا المستقبل، يكون الشاعر والموسيقار شخصًا واحدًا، وعندها فقط يتم التعبير بشكل حقيقي عن الدراما من خلال الموسيقى («الأوبرا والدراما»). وقبل كل شيء، على الفنان الحقيقي أن يتبع احتياجه الداخلي ولا ينزلق إلى الطراز الشائع («تواصل مع أصدقائي»).

تنظير متغطرس. هراء، ربما. وهو أمر شائع في تاريخ الأفكار: فرويد في «قلق الحضارة» يلعب أيضًا بسرعة وبشكل فضفاض مع التاريخ ليلبي احتياجاته. ربما آمن فاجنر بتصوره للتاريخ والفنون؛ لأنه دعم هُوية الموسيقار ورسالته، مثلما تؤمن مجموعات أخرى بأشكال أخرى للهوية — تدعم هراء.

إذا تصورنا أن الأعمال النثرية لفاجنر ترسم الهُوية الإيجابية لمؤلف الأوبرا الألمانية في المستقبل، هُوية يشكلها فاجنر لنفسه بوضوح، ومن ثم يمكن تصور أن مقاله المعاصر الشائن «اليهودية في الموسيقى» (Wagner 1966g) يرسم خطوطًا عامة لبنية الهُويَّة السلبية للموسيقار، أو خصائص الهوية التي ينبغي إحباطها أو تجنبها. يبرهن فاجنر

على أن الموسيقار اليهودي، مجسدًا في جياكومو مايربير أو فليكس مندلسون،[٥] لا يستطيع كتابة موسيقى ألمانية لأنه ليس لديه ارتباط حميم بالركيزة العميقة لروح الشعب الألماني. ويتجلَّى هذا في سلوكياته الثقافية، وتعدد لغاته، وافتقاره لأي عمق حقيقي في العاطفة.

بالطبع، ولا يمكن لإيطالي أن يكتب موسيقى ألمانية. (من يريد؟ إيطالي مثل بيليني Bellini يمكن أن يسأل!) أو لفرنسي. وغضب فاجنر لأن الفرنسيين يعتبرون مايربير اليهودي، وهو مؤلف للعديد من الأوبرات الفرنسية العظيمة وقد غير اسمه من يعقوب Jakob إلى جياكومو بينما يؤلف في إيطاليا أوبرات إيطالية، موسيقارًا ألمانيًّا.

متنحيًا جانبًا عن الأسئلة عمَّا إذا كان هناك شيء من قبيل «الموسيقى الألمانية»، مقابل «الموسيقى الفرنسية»، وعن العلاقة، إن وجدت، بين موسيقى وأسلاف مؤلفها، ألاحظ هنا أن الرجل الذي يناسب خصائص الهُوية الإيجابية لفاجنر بشكل أكبر بالنسبة للفنان/الموسيقار هو اليهودي البوهيمي جوستاف مهلر، وبشكل أقل البافاري ريتشارد شتراوس، ويعتبر عادة وريث فاجنر.

كان فاجنر يستكشف في أعماله النثرية جانبًا واحدًا من عملية عامة لتشكيل الهوية: يتفق إريكسون (١٩٦٨م)، وفي وقت أحدث، جريج Gregg (١٩٩١م)، على أن كل الثقافات، وليس فقط ثقافة الألمان واليهود والفرنسيين والإيطاليين في القرن التاسع عشر، تدعم وتكافئ خصائص الهوية الإيجابية وتحبط أو ترفض خصائص الهوية السلبية. وتُسقِط خصائص الهوية السلبية على مجموعة غريبة غالبًا. ويتبع ذلك أيضًا أن معنى خاصية لهوية، مثل معنى فعل، يستنبط من السياق الثقافي الذي تحدث فيه وأيضًا من السياق الثقافي الذي تُدرَك منه. وتستخدم خصائص الهوية الإيجابية في ثقافة للاحتواء في المجتمع، ويمكن أن ترى فيها ثقافة مختلفة خصائص لهوية سلبية وتستخدمها للاستبعاد من المجتمع. يمثل استخدام اليهود باستمرار لغة «الإيدش» في ألمانيا خاصية للهوية الإيجابية، في رأي اليهود، والسلبية في رأي الألمان؛ إصرار اليهود على أنهم مختلفون عِرقيًّا عن الألمان، والعكس بالعكس، له نتائج إيجابية وسلبية، تراجيدية في النهاية.

يبدو أن التضمين في المجتمع مقابل الاستبعاد منه كان قضية مركزية في التصور الدرامي عند فاجنر. معظم أبطال فاجنر (الهولندي، تانهوسر، لونجرين، سيجموند،

---

[٥] جياكومو مايربير Meyerbeer (١٧٩١–١٨٦٤م): مؤلف أوبرا ألماني. فليكس مندلسون Mendelessohn (١٨٠٩–١٨٤٧م): موسيقار ألماني. (المترجم)

سيجرفيد، فالتر فون ستولزنج، بارسيفال) منعزلون عاطفيون أو غير منسجمين مع المجتمع، على طرف المجتمع، لسبب أو آخر. ثمة قضية أخرى في الأوبرات المبكرة لفاجنر، يسعى البطل إلى رابطة حب غير شرطية مع امرأة (سينتا، إليزابيث، إلسا) ورغم هذه العلاقة، يمكن أن يقترب باتجاه الاحتواء في المجتمع. كثيرًا ما تضم المجتمعات أعضاء من شخصيات سطحية أو ضعيفة أو ساقطة (دالاند، تلراموند، هندنج، جنثر، أموفوراتس). وهناك رجال سيئون: شخصيات شريرة تم استبعادهم (كلينجسور) أو ربما يستبعدون من المجتمع (بيكميسر) لأنهم انتهكوا قواعده وقيمه الاجتماعية. وفي بعض الأحيان يسعَون بنشاط إلى تدمير المجتمع (أورترود، ألبريتش، مايم، كلينجسور). ثمة قضية أخرى في الأوبرات الأخيرة لفاجنر، يهزم البطل الشخصيات الشريرة بعدة الطرق، وفي الوقت ذاته يحول المجتمع. ولاحظ البعض أن صفات هذه الشخصيات الشريرة صور كاريكاتيرية ليهود في الحقيقة (Adorno 1991).

قد يصل عداء فاجنر للسامية إلى مستوى البارانويا الاستحواذية السامة، بالتوازي مع الاختراق والتأثير المطرد لليهود في عوالم الفن الألماني والثقافة والسياسة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (Magee 1988). وقد جُلِب هذا الجانب من جوانب فاجنر أكثر إلى المقدمة مؤخرًا، ربما بشكل صحيح، في ضوء الأحداث المفزعة في القرن العشرين. لكن دون إنكار هذه الخاصية من خصائص فاجنر أو تجاهلها، ينبغي ألا ندع ما يحدث بعد ذلك في التاريخ يشغل تركيزنا. أهمية قضايا الهوية التي كافح من أجلها فاجنر في خمسينيات القرن التاسع عشر في ٧٠٠ صفحة تقريبًا من التنظير لا ينبغي أن تُنحَّى جانبًا بأقل من ٥٠ صفحة.

كان هناك تهديد، ببساطة، أكبر مما يتوقعه فاجنر، موسيقار فرد، وكانت الهوية الحقيقية للموسيقار، بالمعنى النمطي، تتطور في حياة فاجنر. في وقت متأخر يرجع إلى عصر موتسارت وهايدن (نهاية القرن الثامن عشر)، كان الموسيقار موظفًا في الكنيسة أو البلاط يكتب الموسيقى أساسًا للاحتفال أو التسلية. تفضيل الشكل على المحتوى: يكتب الموسيقار موسيقى طبقًا لقيود شكلية ولحنية صارمة. وكثيرًا ما يعتبر أنطونيو ساليري، منافس موتسارت في فيينا، مثالًا لموسيقار البلاط المتذلل. مقابل هذه الهوية، «هوية الموظف» للموسيقار نضع هوية الموسيقار الأسطوري لودويج فان بيتهوفن: الفنان الموهوب الذي صدر إبداعه عن احتياج داخلي هائل للتعبير. كانت الموسيقى وسيط الفهم الحدسي للفنان للحقائق الداخلية: المحتوى، حتى لو تمددت الأشكال إلى حدِّ الكسر، كما

في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن. رأى فاجنر نفسه بوضوح وريثًا لبيتهوفن، وليس هناك شك في أن فاجنر ينبغي أن يحتفل بالقدرة الإبداعية لبيتهوفن في مقال سنة ١٨٧٠م (Wagner 1966h).

وأيضًا عاش ريتشارد فاجنر في زمن وكثير من الولايات الألمانية تخرج من بين أنقاض حروب نابليون. وقد نوقشت بحرارة أسئلة عما يكوِّن «الهوية الألمانية» وعما يميز الألمانية عن قوميات من الخارج ومجموعات أخرى من الداخل، مثل اليهود.

(٦) نهاية الهوية القديمة وانبثاق الجديدة

يجب إثبات هوية الفنان أو العبقري بإبداعات فنية بقلمه وتؤكد علاقاته مع المجتمع من حوله. بتعبير آخر، ينبغي أن يوضح الفنان خلال إبداعاته أنه المبدع الذي يدَّعيه. وينبغي أن يؤكده الآخرون أيضًا، حيث، كما اقترحنا من قبل، الهويّة إبداع اجتماعي وثقافي بقدر ما هي إدراك داخلي.

حاول فاجنر كثيرًا في زيورخ أن ينبذ «هوية دريسدن» القديمة، هوية قائد الأوركسترا الناجح ومؤلف أوبرات جماهيرية معقولة، ارتبط بعلاقات مع أشخاص من ماضيه. كانت مينا، زوجته، توَّاقة بشكل خاص لاستعادة الاستقرار البرجوازي والاحترام اللذين كانا معروفين في دريسدن.

لكن العلاقة الجديدة لفاجنر مع «فرانز ليست» التي ازدهرت في زيورخ، ربما لأن «ليست» أكد وشجَّع الهُوية المتنامية لفاجنر، هوية المبدع، «موسيقار المستقبل»، والمفكر العظيم. أكدت من قبل أنه بسبب الطبيعة الخاصة للعلاقة بين فنانين أن إغفال أي ذكر لرؤية لاسبزيا في مراسلاتهما يوحي بقوة أنها لم تحدث بالفعل.

لكن الرؤية ابتُكِرت ووصفت لإملي ريتر. لماذا إملي؟ لماذا ليس «ليست»؟ لفهم الإبداع وظهور الرؤية وعلاقتها بهُويته الجديدة، أن نتحول إلى علاقات فاجنر مع آل ريتر وتداعياتها، إلى القوى الجديدة الأخرى في حياة فاجنر.

(٧) أسرة ريتر

جاء كارل ريتر، الابن الأكبر لفرو جولي ريتر، أرملة ثرية، تحت تأثير فاجنر والأخير قائد أوركسترا في دريسدن في ١٨٤٨م، ربما بالطريقة نفسها التي أعجب بها الشاب ريتشارد

فاجنر بعمق بالموسيقار كارل ماريا فون ويبر قبل ذلك بسنوات في دريسدن. كارل ورفيقه في الدراسة هانز فون بولو Bülow، وكلاهما مؤلفان موسيقيان بازغان وقائدا فرقة، بحثًا عن مهنة في الموسيقى؛ كانت الشابة الإنجليزية، جيسي تايلور، من أصدقاء الأسرة.

سمعت فرو جولي ريتر عن الأزمات المالية التي يعاني منها فاجنر في زيورخ، بعد فراره من دريسدن في ١٨٤٩م، ولتساعده وعدته بدعم على شكل راتب منتظم. وكانت، على ما يبدو، مهتمة خاصة بتوفير الوسيلة الضرورية لفاجنر لإتمام ملحمة نيبلونج، وكانت تتسع باستمرار، لكن من المحتمل بالقدر نفسه أن فرو ريتر رأت في فاجنر وسيلة لتدريب ابنها، كارل، وتقديمه إلى عالم الموسيقى. قدَّر فاجنر بعمق دعمها، المالي والعاطفي، وكان يشير إليها غالبًا بكلمة «أم». كانت فرو ريتر، بثبات ودعم وعقل وقوة، أم فاجنر، الأم التي لم تكن له من قبلُ قط: أيَّدت بشكل لا شكَّ فيه هوية فاجنر باعتباره موسيقارًا وفنانًا مبدعًا. وافترضت أيضًا دور فاجنر الواثق/المعترف في علاقته العاطفية المجهضة مع الشابة جيسي تايلور، وقد تزوجت من يوجين لاسوت، تاجر نبيذ من بوردو.

(٨) العلاقة مع جيسي لاسوت

ترتبط «علاقة» فاجنر مع جيسي لاسوت في ربيع ١٨٥٠م بالموضوع لأن علاقتها مع فاجنر أحيت فيه هُوية قديمة دفينة، أعني هُوية عبقري مبدع لشاب عاطفي. وأفترض هنا أن انهيار العلاقة مهَّد المسرح لهويته الجديدة المنبثقة في تلك الفترة.

كانت جيسي تايلور لاسوت شابة ذكية موسيقية، ومن خلال أسرتها وزواجها من يوجين لاسوت، الثري جدًّا، أقنعتها فرو جولي ريتر بتقديم دعم مالي لفاجنر في ١٨٥٠م، وباستكشاف الاحتمالات، قبل فاجنر الدعوة لزيارتها في برودو في مارس ١٨٥٠م. في البداية عبر رسائلها وفيما بعد عبر جيسي شخصيًّا، أعاد فاجنر اكتشاف (رغم أنها ربما لم تهدأ) رغبته الجنسية في النساء، ومن خلال استجابة جيسي لفنه، ربما أعاد اكتشاف بعض الوهج الإبداعي للأيام الخوالي. كان محبوبًا رجلًا وفنانًا. وشعر فاجنر، في زيارته لجيسي، بتعاطف امرأة، لم يعرفه من قبل. ومن المؤكد أنه لم يعرفه مع مينا! هنا، مع جيسي، لا بدَّ أن فاجنر حلم بفهم مجتمع فني غير ذاتي، كما نرى في «العمل الفني في المستقبل»، وفيه يلعب فاجنر دور الفنان/القس الكبير. وبلا شك، اعتقد أن هذا المجتمع يُدعَم بالمال من لاسوت وأسرة ريتر.

ومن الواضح من رسائله إلى فرو جولي ريتر أن فاجنر أحب بعمق جيسي لاسوت، وليس من المستحيل أنها قادته إلى الاعتقاد بأنها ستتخلى عن زواجها التعيس وتهرب معه. بشكل تعيس بالنسبة لفاجنر، أُحبِط الفرار المفترض.

أدرك فاجنر، بعد ذلك، أن نهاية هذه العلاقة نهاية فصل من حياته السيكولوجية. كتب إلى فرو ريتر، من زيورخ، بعد الرحلة إلى إيطاليا في صيف ١٨٥٢م، قبل زيارة لاسبزيا بسنة.

> ... لم يعد في الحياة سعادة تقدمها لي. هناك بالضبط أدركْتُ أنني لم أعد قادرًا على الاستمتاع بالحياة، وأنني الآن ضيعْتُ شبابي. نعم، عزيزتي فرو ريتر، بقيتُ شابًّا حتى حدث معين في حياتي تعرفينه جيدًا، وصرت عجوزًا في ليلة. أعرف الآن أنني ليس لي آمال أخرى في المستقبل! في ظرف فريد وحاسم حاولْتُ أن أقبض على الحياة كما هي في الواقع، أن أقبض عليها بشدة، وأجد فيها خلاصي: ضاعت الفرصة، غطست في عالم تخيلاتي ...
>
> وحيث إنني، رغم كل شيء، فنان، سأواصل توجيه حياتي الزائفة بقدر ما أستطيع. بالطبع، فني وحده يمكن أن يظل يدعمني ويخفي عني كم صارت حياتي بلا طعم. الجهد المضني الذي من المعتاد أن يؤدي إلى ذلك شيء لا بدَّ أن أسعى إلى تقليله بأفضل ما أستطيع. ما يعنيه هذا مبدئيًّا أنني لا بدَّ على الأقل أن أخلص نفسي من مشاعر الألم نتيجة الاحتكاك المتكرر بإفراط مع العالم الغبي ... (Wagner 1987, #148, p. 266)

يتحول انتباه القارئ هنا إلى التعبيرات، «الآن ضيعت شبابي.» «حيث إنني، رغم كل شيء، فنان ... فني وحده يمكن أن يظل يدعمني ...» في التاسعة والثلاثين، إلى امرأة يقال لها «أم»، اعترف فاجنر بأنه، رغم أنه فنان، لم يعد شابًّا على المستوى النفسي. أدرك أنه وصل إلى نهاية فترة من حياته.

(٩) ظهور هُوية فاجنر أستاذًا: علاقات العمر

من المهم هنا أن فاجنر ظلَّ على علاقة قوية مع عدة أشخاص أصغر نسبيًّا. وفي هذه العلاقة وفي سياق إدراك فاجنر لعمره وسياق أحداث أخرى خارجية في حياته، تكمن مفاتيح هُويته المنبثقة، هوية «الأستاذ» ومفاتيح دافعِه لابتكار رؤية لاسبزيا.

إنَّ الشباب، من خلال تبجيلهم لحكمة الكبار، يضعون الكبير في موضع «الأستاذ». وبشكل عكسي، البراعة الفنية للأستاذ وحكمته وخبرته هي ما يمكِّنه من توجيه نمو الشباب وتطورهم. كان نظام الأستاذ/التلميذ في النقابات المهنية في ألمانيا، الذي رسخ في العصور الوسطى، مجرد تشكيل لعلاقة أزلية بين الأعمار.

ليحقق ريتشارد فاجنر هُوية «الموسيقار» أو «الفنان» لا بدَّ أنه يحتاج إلى إنتاج أعمال فنية. وقد قام بذلك منذ كان في العشرين. لكن ليحقق ريتشارد فاجنر هوية «الأستاذ»، ليكون الأستاذ، يتطلَّب الأمر تملُّق توقير الشباب وتملقه، وهو ما يأتي فقط مع اختلاف العمر بينه وبين تابعيه وتلاميذه. بالنسبة لأصدقائه الأكبر في دريسدن، فرو جولي ريتر، وأوهلج، وروكل، و«ليست»، وأفراد أسرته، وربما حتى مينا، كان فاجنر فنانًا، إن لم يكن فنانًا كبيرًا دائمًا. وسمِّيت هذه الهوية «هوية دريسدن».

لكن بالنسبة لكارل ريتر، وهانز فون بولو، وإملي ريتر، وآخرين على طول الطريق (ومنهم كوسيما فون بولو، وقد صارت بسرعة رفيقة فاجنر وزوجته، ولودفيج الثاني ملك بافاريا، الشاب، والحالم الحساس، وقد صار ملكًا بسرعة، وفيما بعد في ١٨٦٨م، الشاب فريدريك نيتشه)، كان ريتشارد فاجنر أكثر من ذلك. إنني أؤكد هنا أن فاجنر بدأ إدراك هُويته المنبثقة بوصفه «أستاذًا» نتيجة علاقاته مع أشخاص أصغر، وأيضًا نتيجة عوامل أخرى خارجية حدثت في زيورخ في أوائل خمسينيات القرن التاسع عشر. اشتدت واستمرت حتى موته في ١٨٨٣م.

لنفصل بإيجاز علاقاته مع هؤلاء الأشخاص الأصغر في منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر. أخذ كارل ريتر الشاب، متابعًا دراساته الموسيقية، غرفة في العلية في مسكن فاجنر في زيورخ، وأصبح من تلاميذه، وبشكل ما، ابنًا تبنَّاه فاجنر. ومثل أب طيب، ارتعب فاجنر بشأن صحة كارل وضعفه أمام الحلوى. وبجهود فاجنر، أوشك كارل ريتر على أن يكون قائد فرقة موسيقية لأوبرا في زيورخ. لكن عدم كفاءته حالت دون ذلك، وكان فاجنر، مقدمًا رعاية طيبة للفتى، وراء ظهور غير معلن في زيورخ لقيادة أوبرا «المصوِّب». أقنع فاجنر هانز فو بولو الأكثر موهبة باتباع فن القيادة، ضد تردد والده والمقاومة التامة من أم بولو. عاش بولو أيضًا تحت سقف فاجنر مثل «ابن بالتبني»، وإن يكن لوقت قصير. نجح بولو في زيورخ بينما فشل ريتر، لكن الملاحظات المزعجة لبولو أدَّت في النهاية إلى قطع العلاقة مع عالم الموسيقى في زيورخ. استمرت علاقة «الأستاذ/التلميذ» بين فاجنر وبولو عبر الرسائل.

وهكذا هناك متطلب أساسي لهُوية الأستاذ يتمثل في فرق العمر بين الأستاذ والتلاميذ أو التابعين.

(١٠) ظهور هوية فاجنر أستاذًا: التأكيد الاجتماعي

ثمة متطلب آخر وهو القبول الاجتماعي أو التأكيد الاجتماعي للأستاذ. وقد توفر هذا، على ما أظن، في أواخر يوليو ١٨٥٣م بواسطة الموسيقيين وسكان زيورخ، أولًا بإظهار اهتمام كافٍ بموسيقى فاجنر ليقيم مهرجانًا لثلاثة أيام لمختارات من أعماله، تكتمل بمأدبة احتفالية، وثانيًا بتكريمه باحتفال خاص وصفه فاجنر في «حياتي» على النحو التالي:

> بعد كدح طويل كانت تحفة فنية بخط اليد في شكل دبلوم فخري، مُنح لي من جمعية الكورال في زيورخ، كانت جاهزة؛ وقدم هذا الدبلوم لي بمشاركة كل العناصر الجماعية والفردية في مجتمع زيورخ، في موكب مهيب بالمشاعل. وهكذا، في أمسية صيفية جميلة، اقترب حمَلة المشاعل بجلال في صفوف من بلدة «زيلتوج» برفقة موسيقى جهورية وقدموا لي مشهدًا لم أرَه بعد ذلك قطُّ منذ ذلك اليوم. كان هناك غناء، ثم خطاب رسمي لرئيس جمعية الكورال أسرني. هزني الحدث بقوة حتى إن تفاؤلًا لا يصدق سيطر على مخيلتي: في ردِّي أشرت صراحةً إلى أنني لا أرى سببًا يجعل زيورخ لا يُقدَّر لها، بطريقتها البرجوازية الجامدة، أن تقدم زخمًا باتجاه إشباع أهدافي السامية المتعلقة بالمثل الفنية التي أعتز بها ... (Wagner 1992, p. 469)

استلم فاجنر درجة الماجستير.

(١١) فاجنر ولوثر

يسلط إريكسون (١٩٥٨م، ص٩٠) الأضواء على لحظة عميقة مماثلة في حياة مارتن لوثر الشاب. إن بعض أوجه التوازي بين تيمات الهوية في حياتَي فاجنر ولوثر تستحق أن نركز عليها بإيجاز. رغم أن فاجنر نشأ في الكنيسة اللوثرية، إلا أنه لم يكن متدينًا بالمعنى الشعائري أو العقائدي للكلمة. لكنه اعتبر لوثر واحدًا من عظماء ألمانيا. ومن ثم يستحق الأمر تأمُّلَ بأية درجة رأى فاجنر نفسه مارتن لوثر حديثًا.

يدَّعي لوثر أن له خبرات وإلهامات دينية صوفية، أدت في النهاية إلى انشقاقه عن الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، وبالتالي نادى بالإصلاح. ألم يدع ريتشارد فاجنر أن له رؤية في لاسبزيا؟ أوَلمْ يفترضْ فاجنر علاقة بين الموسيقى والدراما (في «الأوبرا والدراما») تؤدي في النهاية إلى إصلاح الأوبرا؟

مع الإصلاح، جرف لوثر طبقات من طقوس الكنيسة وأبهتها وبيروقراطيتها، طبقاتٍ شَعَرَ أنها فصلت الإنسان عن المسيح. أوَلم يُزِح ريتشارد فاجنر، بفنه، الأوبرا الشعبية الرديئة، بألحانها العسكرية وأبهتها الفارغة، وأعاد الإنسان إلى الاحتكاك بأصوله الشعبية اللاشعورية أو أعماقه السيكولوجية؟ لقد لَمَّح إلى هذا بجلاء في رسالة كتبها إلى أحد من معجبيه في التاسعة والعشرين، وهو «أريجو بويتو» في ١٨٧١م (Wagner 1966i)، وهي رسالة، كما ذكرنا من قبل، يذكر فيها رؤية لاسبزيا.

بالإضافة إلى ذلك، ربما وجَّه تماهي فاجنر مع لوثر اختياره لمشروعه التالي للأوبرا، بعد التوقف المدوي لأوبرا «تريستان وإزولد». وقد توقفت «الخاتم» في منتصف التأليف، وفاجنر يتطلع إلى مشروع عملي أكثر. كانت «كبار الموسيقيين في نورنبرج» في ذهن فاجنر منذ منتصف أربعينيات القرن التاسع عشر، حين وضع تخطيطًا نثريًّا لقصَّة عن هانز ساشز وكبار الموسيقيين في فكرة كوميدية («مسرحية شبقية») إلى «تنهوسر» الأكثر جدية. لكن كان لديه مخططات لعدد آخر من الأعمال الدرامية الموسيقية غير المكتملة ليختار من بينها. ماذا وجه قراره؟ بصرف النظر عما يقوله فاجنر في «حياتي»، لا يمكن أن يكون اختياره لقصة الإسكافي/الشاعر هانز ساشز، الشخصية المحورية في الأوبرا، الذي كان نصيرًا للإصلاح في وقت مبكر ومعاصرًا للوثر، الصدفة. إن ساشز حرفي، وشاعر، ومؤلف موسيقي، ومطرب كبير. توجد علاقة الأستاذ/التلميذ بين ساشز وديفيد، الذي يتم توجيهه في فن تلحين الأغاني. لكن الشاب «فالتر فون ستولزنج»، غريب، يريد أن يفوز بيد إيفا. هل يمكن أن تأتيه جائزة الأغنية في حلم عجيب صدفة، في مقابل مؤلفات كبار الموسيقيين، المرتبطة بالقواعد بوعي؟ هل من المدهش أن يكافئه المجتمع بالعروس مفضلًا إياه على «بكميسر» الذي يسعى لسرقة أغنية شخص آخر لينافس بها. يعكس الكثير من طباع ساشز ومونولوجاته أفكار فاجنر وتحرره من الأوهام. وتردد «الخاتم» أصداء قضايا مرتبطة بالنوع والهُوية والإبداع في حياة فاجنر (Nattiez 1993)، وتردد «كبار الموسيقيين» أصداء قضايا الإبداع والتأليف الموسيقي والفن الألماني، وهُوية الأستاذ.

ملخص الإجابة الطويلة على سؤالنا الأول، ابتكر فاجنر رؤية لاسبزيا ليقدم دليلًا لنفسه ولعالم هوياته المنبثقة المتعلقة بالعبقري/الفنان والأستاذ، وكانت تطويرًا لهُويَّة المؤلف الموسيقى، وهي هُوية كانت راسخة تمامًا.

(١٢) لماذا كانت إملي ريتر أول من سمع عن رؤية لاسبزيا؟

الآن ربما نجيب على السؤال الثالث. قبل ذلك، في «حياتي»، أعلن فاجنر أن: «من بين أصدقائي الألمان، فقط السيدتان المخلصتان جولي كومر [اسم ريتر بعد الزواج] وإملي ريتر وصلتا في الوقت المناسب [المهرجان الذي استغرق ثلاثة أيام] لحضور الاحتفالات» بموسيقاه (Wagner 1992, p. 496).

بحلول عام ١٨٥٣م، سنة احتفال زيورخ كانت إملي ريتر، ابنة فرو جولي ريتر، معجبة بفاجنر بشدة. وقد لاحظنا من قبلُ أنَّ لقاءه مع جيسي لاسوت في بوردو في ١٨٥٠م أثار مشاعر فاجنر وأحلامه بوسط فني ملتحم بقوة. لكن من الواضح أيضًا أن رسالة من إملي ريتر وصلته هناك، مطوية في رسالة من صديقه في دريسدن، تيدور أوهليج. رد عليها فاجنر في ٢٦ مارس ١٨٥٠م:

عزيزتى إملي

> الآن لن يمر وقت طويل قبل أن نلتقي حقًّا وجهًا لوجه. إذا كان الأمر يتطلب مثل هذه الأحداث لتقربنا على هذا النحو كما نشعر الآن وبيننا كل هذه المسافة البشعة، لا يتطلب الأمر الآن سوى الإرادة وشجاعة الحب ليعطي كلٌّ منَّا نفسه للآخر تمامًا.
>
> قصة غريبة ومدهشة وعجيبة حدثت بيننا، من دون تعارفنا تقريبًا، وتحكيها جيسي لي الآن مثل حكاية جميلة لا تصدق من حكايات الجنيات. حين تحكي قصصها، أجلس هناك مثل طفل، مستمتعًا وسعيدًا مثل طفل، وباكيًا غالبًا مثل طفل. لكن حينذاك أستيقظ كما لو كنت أستيقظ من نوم طويل. توقظني أحلام حكاية الجنيات، وقد استيقظت هي نفسها. اسمحي لنا، عزيزتي إملي، لنجعل هذه الحكايات حية وحقيقية تمامًا، بحيث تقف وسط حياتنا مآثر مبهجة. هناك حقيقة واحدة في الحياة، وكل ذلك احتياجات غير واضحة وملتبسة للعثور على أعظم إشباع: الحقيقة هي الواقع. دعينا لا نحاول

إرضاء أنفسنا بالرؤى: لنكن كما نحن تمامًا وكما يمكن أن نكون. إننا، وكل منَّا يحب الآخر تمامًا، لا يمكن أن نحقِّق ذلك دون أن نتَّحد. لنسمح لأنفسنا، الآن وكل منا يعرف معزَّته عند الآخر، ألا نضع أمامنا هدفًا سوى اتحادنا من الآن إلى ذلك الوقت الذي يتحقق فيه؛ الاتحاد الحقيقي لمن ينجذبان معًا بحب مدهش منه ينبغي أن تزدهر أجمل الروابط. لنسمح لأنفسنا أن نكون قريبين بقدر ما نستطيع.

تحياتي وقبلاتي لأمك وإخوتك. لكم كل الشكر من أعماق قلبي على حبكم.

(Wagner 1967–1991, Vol. 3, #62, pp. 261–262)

ربما ضمنت رسالة إملي له التعاطف ودعمًا عاطفيًّا قويًّا من أسرة ريتر، بالإضافة إلى تلميحات عن لقاء فعلي بين فاجنر وبقية أسرة ريتر. وكان فاجنر راغبًا في هذا وسريعًا في تقوية الروابط وجعلها تعاطفًا وحبًّا متبادلًا في ردِّه على إملي. وكانت خطوة باتجاه الوسط الفني الذي يحلم به؛ وأيضًا خطوة باتجاه خلق دائرة «عائلية» جميلة غير مشروطة، وهو شيء لم يعرفه ريتشارد فاجنر الشاب قط.

إذا كانت الرابطة بين فاجنر وجيسي لاسوت تحطمت نهائيًّا مع انهيار العلاقة في ربيع ١٨٥٠م، فإن الرابطة بينه وبين إملي ريتر كانت أقوى بكثير، عاطفية وجسدية دائمًا. لم تكن إملي مهمة لفاجنر فقط لأنها ابنة محسنته المتبلدة، فرو جولي ريتر، لكن أيضًا لأنها شابة، وربما ذكية، وربما جذابة، ومن المؤكد حساسة عاطفيًّا بالنسبة لفاجنر. والأكثر أهمية، كانت امرأة. صارت إملي جزءًا من جهاز الدعم العاطفي لفاجنر، مقابل جهاز الدعم الفني العملي بشكل أكبر (من قبيل أوهليج و«ليست»). ومن المحتمل أنها كانت هي وأختها جولي معه وقت الاحتفال بالمشاعل. وبعد ذلك، تذكرت إملي عيد ميلاده في مايو ١٨٥٤م، ورد عليها (ستة أشهر قبل رسالة لاسبزيا):

يوم سعيد، أيتها الروح العزيزة الصادقة! شكرًا لك على تحية عيد الميلاد! كانت الوحيدة التي تلقيتها من الخارج.

أمس، انتهيت من «ذهب الراين» تمامًا. إنني منزعج بعض الشيء اليوم، لكنني أود أن أرسل لك تحية …

> لو كنت معي هنا، لقلْتُ لك الكثير. وكنت أعزف وأغني لك بقدر ما أستطيع. أخيرًا، ينبغي أن تفوزي بقلب «فاسولت العملاق». (تتذكرين أنه البطل التراجيدي في «ذهب الراين»؟)
>
> (Wagner 1967–1991, Vol. 5, #69, pp. 129–131)

كانت إملي، فعليًّا، المعجبة الشابة بالأستاذ الأكبر، أو، كما في دراما «كبار الموسيقيين»، إيفا بالنسبة لهانز ساشز. وهذه المعجبة الشابة أول من أبلغها الأستاذ بحكاية رؤيته الإبداعية في لاسبزيا في ٢٩ ديسمبر ١٨٥٤م. من هناك كانت تاريخًا.

(١٣) الملخَّص

لنعبِّر عن الشك هنا بشأن الحقيقة التاريخية لرؤية فاجنر في لاسبزيا، لنوحي بأن فاجنر لم يشهد الرؤية التي وصفها بشكل جميل ودرامي (وأغامر وأقول بشكل أسطوري) في «حياتي» أمر ليس جديدًا أو أصيلًا. كان دارسو فاجنر الآخرون في العصور الحديثة شكاكين.

لكن الشك وحده ليس كافيًا: لا بدَّ من تقديم تفسيرات للحافز الذي دفع فاجنر إلى ابتكار حكاية الرؤية. لماذا ابتكر رؤية لاسبزيا؟ ما العوامل التي حددت توقيت ابتكار الرؤية؟ ولماذا كانت إملي ريتر أول من كشف له فاجنر الرؤية؟

ابتكر فاجنر الرؤية في لاسبزيا لحقيقة سردية: وصفت بضربات درامية أصول موسيقى مقدمة «ذهب الراين»، «السابقة» لمجموعته الملحمية «خاتم نيبلونجن»، وتبقى إلى اليوم واحدة من المفاهيم الموسيقية العظيمة في تاريخ الغرب. حكاية الرؤية الإبداعية جاءت من أجل قصة مؤثرة، وإن تكن غير حقيقية. لكن الأكثر أهمية أنها تناسب المفهوم المتنامي لفاجنر عن نفسه باعتباره عبقريًّا حقيقيًّا، فنانًا، أستاذًا: كانت نوعًا من الخبرة الإبداعية ينبغي لأستاذ أن يمر بها؛ كانت دليلًا على هُويته.

ورغم أن فاجنر كتب باستفاضة عن العملية الإبداعية في أعماله النثرية قبل قراءته لشوبنهور في خريف ١٨٥٤م، احتاج فاجنر إلى شوبنهور ليقترح آليات خاصة: رؤية في نوم خفيف وسيلة يمكن بها توصيل محتويات الإرادة، مصدر الموسيقى، إلى العقل الواعي للفنان. من ثم كان توقيت الوصف الأول للرؤية في لاسبزيا وبنيتها، وتوسيعها في «حياتي» يعتمد بوضوح على قراءة فاجنر لشوبنهور وإعادة قراءته.

لكن حددت علاقة الأستاذ/التابع أول من تكشف له الرؤية. نتخيل رجلًا أكبر، شخصًا مثل «فرانز ليست»، يرفع، ليس إلا، حاجبيه الكثَّين عند سماع حكاية من هذا القبيل. رؤية، حقًّا! لا، احتاجَ الأستاذ الذي ظهر مؤخرًا تابعًا حقيقيًّا حساسًا، تابعًا يقبل غالبًا الحكاية المؤثرة دون نقد. في حياة فاجنر، هذا التابع الحقيقي الحساس لا يمكن أن يكون إلا امرأة شابة، وكانت المرأة الشابة الرئيسية في حياته إملي ريتر.

ركزت على ظهور هوية فاجنر باعتباره أستاذًا في جزء من الشرح لإعادة تفسيره خبرة ترتبط بالسيرة الذاتية، أدَّت إلى سرد رؤية إبداعية في لاسبزيا. في ضوء أشمل للهوية، ينبغي اعتبار «حياتي» سردًا أسطوريًّا لتصوير الذات أكثر مما هو وثيقة تاريخية. نعم، كما يصفها نيتشه فيما بعد (Nietzsche 1967)، «حياتي» «حكاية مصطنعة». لكن هذا، بشكل قابل للجدل، حال معظم كتابات السيرة الذاتية.

المراجع

Adorno, T. (1991), *In search of Wagner* (R. Livingstone, Trans.), New York: Verso (Originally published 1952).

Alexander, I. E. (1988), Personality, psychological assessment, and psychobiography, In: D. McAdams & R. L. Ochberg (Eds.), *Psychobiography and life narratives* (pp. 265–294) Durham, NC: Duke University Press.

Baumeister, R. F. (1986), *Identity: Cultural change and the struggle for self*, New York: Oxford University Press.

Baumeister, R. F. (1991), *Meanings of life*, New York: Guilford Press.

Brockmeier, J. (1997), Autobiography, narrative, and the Freudian concept of life history, *Philosophy, Psychiatry, and Psychology*, 4, 175–199.

Bruner, J. (1990), *Acts of meaning*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Darcy, W. (1989/90), Creatio ex nihilio: The genesis, structure, and meaning of the “Rhine-gold” prelude, 19th *Century Music*, 13, 79–100.

Deathridge, J., & Dalhaus, C. (1984), *The new Grove Wagner*, New York: W. W. Norton.

Erikson, E. (1958), *Young man Luther: A study in psychoanalysis and history*, New York: W. W. Norton.

Erikson, E. (1963), *Childhood and society* (2nd ed.), New York: W. W. Norton.

Erikson, E. (1968), *Identity, youth and crisis*, New York: W. W. Norton.

Freeman, M. (1993), *Rewriting the self: History, memory, narrative*, New York: Routledge.

Gergen, K. (1991), *The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life*, New York: Basic Books.

Gregg, G. S. (1991), *Self representation: Life narrative studies in identity and ideology*, Westport, CT: Greenwood Press.

Gutman, R. (1968), *Richard Wagner: The man, his mind, and his music*, New York: Harcourt, Brace and World.

Hermans, H. J. M., & Kempen, H. J. G. (1993), *The dialogical self*, New York: Academic Press.

Magee, B. (1983), Schopenhauer and Wagner, Parts 1-2, *Opera Quarterly* I, 3 & 4, Autumn and Winter.

Magee, B. (1988), *Aspects of Wagner* (revised and enlarged edition), New York: Oxford University Press.

Markus, H., & Nurius, P. (1986) Possible selves, *American Psychologist*, 41, 954–969.

Millington, B. (1987), *Wagner*, New York: Vintage Books.

Nattiez, J.-J. (1993), *Wagner androgyne* (S. Spencer, Trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press.

Newman, E. (1976), *The life of Richard Wagner*, Vols. 1–4, New York: Cambridge University Press (Originally published 1937–1946).

Nietzsche, F. (1967), *The case of Wagner* (W. Kaufmann, Trans.), New York: Vintage Books (Originally published 1888).

Robinson, J. A. (1996), Perspective, meaning, and remembering, In: D. Rubin (Ed.), *Remembering our past: Studies in autobiographical memory* (pp. 199–217), New York: Cambridge University Press.

Rubin, D. (Ed.) (1996), *Remembering our past: Studies in autobiographical memory*, New York: Cambridge University Press.

Schopenhauer, A. (1969), *The world as will and representation*, Vols. 1-2, (E. F. J. Payne, Trans.), New York: Dover Publications (Originally published 1819/1844).

Schopenhauer, A. (1974), Essay on spirit seeing and everything connected therewith, In A. Schopenhauer. *Parerga and Paralipomena*, Vol. 1, (E. E. J. Payne, Trans.) Oxford: Clarendon Press (Originally published 1851).

Sehulster, J. R. (1979–1980), The role of altered states of consciousness in the life, theater, and theories of Richard Wagner, *Journal of Altered States of Consciousness*, 5, 235–258.

Schulster, J. (1996), Prospective and retrospective factors in the organization of autobiographical memory, Paper presented at *Second International Conference on Memory*, Abano Terme, Italy.

Spence, D. P. (1982), *Narrative truth and historical truth*, New York: W. W. Norton.

Tanner, M. (1996), *Wagner, Princeton*, NJ: Princeton University Press.

Wagner, C. (1978–1980), *Cosima Wagner's diaries*, Vols. 1-2 (G. Skelton, Trans. and intro., M. Gregor-Dellin & D. Mack, Eds.), New York, Harcourt Brace Jovanovich.

Wagner, R. (1901), *Richard to Minna Wagner: Letters to his first wife*, Vols. 1-2 (W. A. Ellis, Trans.), London: H. Grevel.

Wagner, R. (1966a), *Richard Wagner's prose works*, Vols. 1–8 (W. A. Ellis, Trans, and Ed.), New York: Broude Brothers (Originally published 1892–1899).

Wagner, R. (1966b), An autobiographical sketch, In: W. A. Ellis (Trans. and Ed.), *Richard Wagner's prose works*, Vol. 1 (pp. 1–19), New York: Broude Brothers (Originally published 1892).

Wagner, R. (1966c), Art and revolution, In: W. A. Ellis (Trans. and Ed.), *Richard Wagner's prose works*, Vol. 1 (pp. 21–65), New York: Broude Brothers (Originally published 1892).

Wagner, R. (1966d), The artwork of the future, In: W. A. Ellis (Trans. and Ed.), *Richard Wagner's prose works*, Vol. I (pp. 69–213), New York: Broude Brothers (Originally published 1892).

Wagner, R. (1966e), A communication to my friends, In: W. A. Ellis (Trans. and Ed.), *Richard Wagner's prose works*, Vol. 1 (pp. 267–392), New York: Broude Brothers (Originally published 1892).

Wagner, R. (1966f), Opera and Drama, In W. A. Ellis (Trans. and Ed.), *Richard Wagner's prose works*, Vol. 2, New York: Broude Brothers (Originally published 1893).

Wagner, R. (1966g), Judaism in music, In: W. A. Ellis (Trans. and Ed.), *Richard Wagner's prose works*, Vol. 3 (pp. 75–122), New York: Broude Brothers (Originally published 1894).

Wagner, R. (1966h), Beethoven, In: W. A. Ellis (Trans. and Ed.), *Richard Wagner's prose works*, Vol. 5 (pp. 57–126), New York: Broude Brothers (Originally published 1896).

Wagner, R. (1966i), A letter to an Italian friend on the production of "Lohengrin" at Bologna, In: W. A. Ellis (Trans. and Ed.), *Richard Wagner's prose works*, Vol. 5 (pp. 285–289), New York: Broude Brothers (Originally published 1896).

Wagner, R. (1967–1991), *Sämtliche Briefe*, Vols. 1–8, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (All translations are originals by Trudi Nicolas, 1997).

Wagner, R. (1973), *Correspondence of Wagner and Liszt*, Vols. 1–2, (F. Hueffer, Trans., W. A. Ellis, Ed.), New York: Vienna House (Originally published 1897).

Wagner, R. (1980), *The diary of Richard Wagner: The Brown Book 1865–1882*, (G. Bird, Trans., J. Bergfeld, Notes) New York: Cambridge University Press.

Wagner, R. (1987), *Selected letters of Richard Wagner* (S. Spencer & B. Millington, Eds. And Trans.), London: J. M. Dent & Sons.

Wagner, R. (1991), *The family letters of Richard Wagner* (W. A. Ellis, Trans. and Ed., enlarged edition by J. Deathridge), Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press (Original Ellis edition published 1911).

Wagner, R. (1992), *Mein Leben* (A. Gray, Trans., M. Whittall, Ed.), New York: Da Capo Press (German version published 1963, Munich: Paul List).

Westernhagen, C. von (1981), *Wagner: A biography* (M. Whittall, Trans.), New York: Cambridge University Press (Originally published 1979).

الفصل العاشر

الهوية والسرد في السير الذاتية لبياجيه

جاك فونشي

تغيير الماضي ليس تغييرًا لشيء فقط؛ إنه إلغاء لنتائجه، وهي بلا نهاية.

جورج لويس بورخيس

الحقيقة إنسان خفي.

أندريه مارلو (Antimémoires)

المقدمة

السير الذاتية، مثل أي قص، تسمح لكُتَّابها بوضع أنفسهم في شكليات السرد (الانتصار على المحن؛ تَحمُّل هزيمة مأساوية بشجاعة؛ بصيرة حادة في أسرار الطبيعة؛ أخطاء في التنظير) لاستعادة بعض السيطرة على ما يحدث. هذا ما سماه الفيلسوف الفرنسي بول ريكور (٨٥/ ٨٤/١٩٨٣م) ipseity مقابل idemity. تشير ipseity إلى الهوية مشروعًا، وتشير idemity إلى الهوية ديمومةً للذات.

شجب بعض علماء الاجتماع، مثل بيير بورديو Bourdieu (١٩٨٦م)، «وهم السيرة الذاتية»، وفي ظله، طبقًا لرأيه، تعمل معظم السير الذاتية والسير. ينتج وهم ديمومة الذات، في رأي بورديو، بديمومة العلامات الخارجية للهوية مثل التوقيع، والاسم الأخير والأول والوسط، وطقوس الميلاد، والشهادات، والألقاب الأكاديمية، والدرجات ... إلخ.

بالإضافة إلى ذلك هذه الديمومة للذات تتضاعف بوَهْم، طبقًا لرأي بورديو، أنَّ ما يسمَّى ذاتًا يمثل كينونة عضوية تشكل مشروعًا، هدفًا لتنظيم مستقبل حياة المرء. ويرى بورديو أن ذلك غير مناسب تمامًا لأن الأداء، بعد اكتمال عملية عشوائية تمامًا في مشروع متعمد، هو ما يبدو أنه حياة منظمة. في أفضل الأحوال، إنها حالة من تفسير تالٍ؛ وفي أسوأ الأحوال، عملية تستُّر. ليس تفسيرًا علميًّا قط. وبالنسبة للوضعية الجديدة عند بورديو في «دوركهايم»، المؤسسات وطريقة عملها مرشحة محتملة لتفسيرات «علمية». ويرى بورديو أن الذات في سياق حتى إن الوسط يمتصها؛ ومن ثم تختلف اختلافًا تامًّا في بيئات مختلفة بحيث يصبح المفهوم الحقيقي للذات بلا معنى.

نرى شيئًا مفرطًا في هذا الراديكالية الوضعية، لكن هناك شيئًا إيجابيًّا أيضًا: فكرة البنية العامة للبيئة، ليس باعتبارها مجرد خلفية للسيرة الذاتية، لكن باعتبارها رفيقًا في عملية الحياة، حتى لو لم تكن محددة كما يتمنى بورديو. يمكن أن نتحدث هنا عن عملية جدلية بين الممثل والمشهد، ونرى ملاحظات بورديو دعوة لأن نولي المشهد مزيدًا من الانتباه ونتجنَّب شرَك التتابع الزمني الذي تفتحه معظم السير الذاتية في ظل شكل جمل مثل «كنت مهتمًّا دائمًا بـ» أو «منذ الصغر حتى الآن». تهدف هذه الجمل إلى تحويل التتابع الزمني إلى ضرورة منطقية، والعشوائية إلى نظام وهدف.

في رأينا، يذهب بورديو بعيدًا في اتجاه النزعة الإمبريقية بوضع كل الأعباء على المؤسسات الاجتماعية. ورغم كل شيء، يشيِّد الناس حيواتهم الخاصة وبيئاتهم إلى حد معين. المجرات ليست بيانات هائلة مسلَّم بها؛ إنها بُنى صنعها الفلكيون. الشيء نفسه صحيح بالنسبة لحيوات الإنسان. إنها تشيَّد في سرديات الإنسان.

وبالتالي، هدفنا هنا توضيح كيف يعتبر الناس سِيَرهم الذاتية شكلًا من أشكال تقديم الذات يختلف تبعًا للجمهور المستهدف في الوظيفة التي تنظِّم بها حبكات حياتهم وتعيد تنظيمها. تبعًا للجمهور المستهدف، يمكن أن يكون بياجيه ميتافيزيقيًّا ينتمي إلى ما بعد البرجوسونية («بحث»)، أو سيكولوجيًّا علميًّا («تاريخ علم النفس في السيرة الذاتية»)، أو فيلسوفًا تخلص من الوهم وتحول إلى عالم («الحكمة وأوهام الفلسفة»)، إذا اكتفينا بذكر ثلاث فقط من سِيَره الذاتية.

ومن ثم نسعى هنا إلى تقديم أوضح تعريف ممكن للتفاعل بين الممثل والمشهد والحبكة والجمهور الذي يشكل سيرة.

منهج السيرة، على عكس رأي برودیو (١٩٨٦م، ليس «حسًّا عامًّا مهربًا في عِلْم»، لكنه بديل صالح للنموذج التجريبي لمنهج الدراسة الوحيدة التي لا تسعى إلا إلى نتائج

محددة. لم تستطع العلوم السيكولوجية، في قرن أو نحو ذلك من وجودها، إنتاج نظريات صالحة قابلة للاختبار إمبريقيًّا على أساس منهج الدراسة الواحدة، رغم كل جهود هذه العلوم. هناك عاملان أساسيان يفسران هذا؛ الأول: طبيعة الإنسان. البشر ليسوا آلات، وليسوا حتى أجهزة كمبيوتر؛ يتكيف البشر باستمرار مع بيئتهم. باعتباري إدراكيًّا سابقًا، أعرف مدى استحالة صياغة مبادئ عامة لوظيفة الإنسان حتى في مجالات مثل عتبات الحس والإدراك، التي تختلف باستمرار رغم طرق القياس الثابتة والموضوعية. ثانيًا: لا يمكن صياغة مبادئ ديناميكية عامة تفسر صلاحية هذه الفروق الملحوظة في نظرية.

في مثل هذا السياق، يبدو منهج السيرة بديلًا صالحًا لانعدام التلاؤم في منهج الدراسة الواحدة وشرطها الافتراضي الاستنباطي بخمس طرق على الأقل:

أولًا: ينتهي منهج الدراسة الواحدة بفرضية سخيفة عن قيمة حقيقة ما بالنسبة للتعميم العلمي. ماذا يعني أن نقول إن نظرية ما تفسر ٩٠٪ أو ٨٠٪ من الحالات؟ منطقيًّا، ينبغي لنظرية جيدة أن تفسر كل الشواهد.

ثانيًا: منهج السيرة الذاتية مماثل للطرق الريفية الصغيرة الضيقة التي تسمح للمسافر باكتشاف حقيقي للريف، على عكس الطرق السريعة التي فضيلتها الوحيدة أن تنقل المرء، بسرعة وأمان إلى حد ما، من مكان إلى آخر، حيث يقود وسط مكان غير محدد. يسمح منهج السيرة للباحث بدراسة مجالات متاخمة للمرء في ظل فحص أولي، دراسة يحتمل أن تلقي الضوء على تقدم البحث. مثلًا، دراسة كلية ونتاجها العلمي والأكاديمي ربما تقترح بعض الفرضيات بشأن خصائص البلدة التي توجد فيها الكلية، بيئتها اللغوية والثقافية، الأصول الاجتماعية للدارسين فيها، طريقتها في الحياة أو/وأي عامل آخر يؤثر على وظيفة الكلية. لكن دراسة سِيَر هيئتها تكشف بشكل أكبر بكثير عن واقع تلك الكلية المحددة لأنها تمنح الدراسة أساسًا وحيدًا ملموسًا تؤسس عليه فرضيات البحث. بشكل مماثل، تخبرنا دراسة السيرة الذاتية لبياجيه بالكثير عن وضع علم النفس الارتقائي في فترة مناظرة لحياته (١٨٩٦–١٩٨٠م) أكثر مما يخبرنا به استبيان يقدم إلى كل المتخصصين في علم النفس الارتقائي ممن كانوا يعيشون ويعملون في الوقت ذاته.

ثالثًا: يمكن لمنهج السيرة أن يكون مفيدًا جدًّا لفهم العمليات المؤسسية في التنشئة الاجتماعية للبالغين. مثلًا، خبرة التدريب غير الرسمي في التاريخ الطبيعي التي تقدمها «جمعية أصدقاء الطبيعة»، مجموعة من طلاب المدارس الثانوية والجامعة، تهدف

إلى تجنب المزيد من الجمعيات في الحياة الاجتماعية للطلاب، كانت حاسمة لتكوين الإبستمولوجيا والسيكولوجيا الجينية genetic عند بياجيه.

رابعًا: يمكن لمقاربة السيرة أن تنعش موضوعًا بعد استنزاف مختلف المتغيرات المحللة بدقَّة متزايدة باستمرار بتناسب عكسي لنتائجها المتعلقة باكتساب معرفة جديدة في المجال. بيانات السيرة حيث إنها لا تعتمد على فرضية يحتمل أن تؤدي إلى فرضيات جديدة ومعرفة جديدة بفضل افتقارها إلى نظام واستقلالها عن التحيز النظري. إذن، كما اعتقد جورج هيربرت ميد،[١] تتبادل الحياة الاجتماعية الرموز الدالة، ومن الضروري لفهم كيف يعرف الممثلون أنفسُهم نشاطَ توقعاتهم في تفاعلاتهم الاجتماعية. وهذا ممكن فقط بتحليل السيرة، حيث يمكن له وحده أن يصف بشكل كافٍ طريقةَ تشكيل التسلسل الحاسم للتفاعلات الاجتماعية والحفاظ عليها واستمرارها أو عدمه، وتحطيمها وفقدانها. توضح السِّيَر كيفية تأثر الشخصية بمثل تلك التغيرات.

خامسًا: يحرر منهج السيرة السيكولوجيين من وسطهم وخبرتهم الخاصة أكثر من المقاربات الأخرى لأنه يدفعهم إلى تحليل عميق لموقف حياتي خاص وملموس. ثمة مثال جيد على هذه العملية من عمليات التحرر وهو العلاقة بين تأثير الماركسية والكاثوليكية الرومانية في أمريكا اللاتينية. تفسير المعايير الاجتماعية لاعتناق الماركسية بين النخبة المثقفة في أمريكا اللاتينية أن الماركسية حلت محل نظام عقائدي آخر، الكاثوليكية الرومانية، في عقول المثقفين. يفترض مثل هذا التفسير أنه أينما وُجدت الكاثوليكية توجد الماركسية — والحال ليس كذلك. في الصين، لم تحل الماركسية محل هيمنة أي نظام عقائدي آخر على جموع المثقفين الذين كانوا عمومًا يعتنقون البوذية أو الكونفوشيوسية؛ أي كانوا متسامحين ومتفتحين. لكن حين ننظر بدقَّة إلى حياة القادة الماركسيين في كلٍّ من أمريكا اللاتينية والصين، نلاحظ أنهم، في المنطقتين الجغرافيتين، أسقطوا على الجموع اغتراب الطبقة البرجوازية التافهة لوسطهم، المستبعدة من الطبقة الحاكمة ومستبعدين الأدنى ليحافظوا على مشاعرهم الخاصة بالتفوق الاجتماعي (الالتزام المفرط للبرجوازية التافهة). على العكس، في البلاد التي لم تهيمن فيها الماركسية، كان المثقفون البرجوازيون على اتصال بالطبقة العاملة في سنوات تشكيلها

---

[١] جورج هيربرت ميد Mead (١٨٦٣–١٩٣١م): فيلسوف أمريكي. (المترجم)

عن طريق الوظائف الصيفية، مع نتيجة مؤسفة تتمثَّل في أنهم لم يقوموا بالثورة من أجل «هؤلاء الأوغاد القذرين» الذين كدحوا معهم طوال الصيف.

الخلاصة: بدلًا من صياغة المشاكل في مقولات نظرية مجردة، ينتج منهج السيرة مقولات تناسب تاريخ حياة الناس. وهكذا لا يتعارض مع كلِّ القواعد الاجتماعية والعادات الذهنية التي تعلَّم فيها الأعضاء العاديون من علماء الاجتماع المعاصرين. يفترض أن يكون البحث العلمي بطول معين، ويكون أداة طبيعية للتواصل العلمي. ينظر للنشر لإثبات فرضية معينة أو نفيها. ويفترض وجود نتائج كمية لتحليلها إحصائيًّا لإثبات قضية نظرية مهمة بدرجة أو أخرى. ويتم ذلك غالبًا بمقارنة النتائج بين المجموعات الخاضعة للتجربة والمجموعات الضابطة.

لا يمكن لمنهج السيرة أن يخضع لإبستمولوجيا إمبريقية من هذا القبيل. إنه لا يضع في الاعتبار الطبيعة الأم[٢] الطيبة مثل فتاة تقدم نفسها مباشرة وبشكل فج لأي باحث بموضع مناسب لبطاقات منهجية. ومن ثم يؤدي تحليل السرد في الأسلوب أو الجنس الأدبي وفي المحتوى للبحث في علاقات متنوعة بين الممثل والمشهد والجمهور وتأثيرها على حياة كاتب السيرة الذاتية كما يدركها المؤلف ومحلل السيرة الذاتية.

إن حالة جان بياجيه مهمة من جوانب مختلفة. كتب عدة سير ذاتية استهدفت جماهير مختلفة؛ يقدم نفسه بطرق مختلفة في مشاهد مختلفة؛ وتكون المقارنة بينها كاشفة. بالإضافة إلى ذلك، تختلف المكانة النسبية للمتنافسين والدارسين والمتعاونين والخصوم ... إلخ، طبقًا لذلك. يوصف الوسط نفسه بشكل مختلف طبقًا للغرض الرئيسي لكل سيرة ذاتية الخاصة. يحتل الممثلون الآخرون موضعًا مختلفًا في كل منها: تصبح الشخصيات الثانوية في سياقٍ أبطالًا أساسيين في آخر. يغير بياجيه نفسه القبعات طبقًا لوظيفة السرد. حين يتوقَّف السرد ويستمر، كما في سيرته الذاتية الأساسية التي تغطي من ١٨٩٨م إلى ١٩٧٦م في ثلاثة أجزاء، يوضح المؤلف نفسه بعض التغيرات في نظرته، في تركيزه على بعض الناس والأحداث، بدلًا من تقديم رؤية عميقة لنفسه وبيئته. والأكثر أهمية، من منظور منهج السيرة، أن اهتمام بياجيه بالتطور بوصفه العامل التفسيري في الإبستمولوجيا يكمن بعمق في تحليله لتطوره الخاص في المراهقة والشباب.

[٢] الطبيعة الأم Mother Nature: تجسيد عام للطبيعة يركز على منح الحياة وأوجه التنشئة في الطبيعة بتجسيدها في صورة أم. (المترجم)

درسَ بياجيه التطوُّرَ واستخدمه عاملًا تفسيريًّا في علم النفس وعلم الأحياء وعلم المعرفة طوال فترة نضجه؛ لكن لم يبدُ في أعمال بياجيه إلا سنة ١٩٢٠م تقريبًا، وهو في الخامسة والعشرين. وهذا وقت متأخر إلى حدٍّ ما لرجل ادَّعى، في سيرته الذاتية الأساسية، حقًّا في النضج المبكر. يكمن الاهتمام الوحيد والرائد لبياجيه في سيرته الذاتية الأولى، المكتوبة وهو في العشرين، باعتبارها «رواية التكوين» بعنوان «البحث»، ولم تترجم بعدُ إلى الإنجليزية. وهكذا توجد أصول نزعة التطور عند بياجيه في محاولته لتقديم نشأة شخصيته في لحظة أزمة خطيرة ونهائية للشاب.

بجانب هذه السيرة الذاتية «في قالب روائي»، كتب بياجيه عدة مقالات أخرى تتعلق بالسيرة حيث اعتاد أن يفسر نفسَه للآخرين في بداية المحاضرات والأبحاث. لن نراجع كل هذه الكتابات هنا. نسعى في الحقيقة إلى التركيز على نصين: (١) السيرة الذاتية لبياجيه المقدمة لسلسلة جامعة كلارك التي حرَّرها في البداية كارل مورشيسن، وبعد ذلك إدوين بورينج، بعنوان «تاريخ علم النفس في السيرة الذاتية»، ونشرت أيضًا بالفرنسية في «مجلة فيلفريدو باريتو Cahiers Vilfredo Pareto» واستمرت في الطبعة نفسها في عيد ميلاده السبعين (١٩٦٦م) وعيد ميلاده الثمانين (١٩٧٦م)؛ (٢) الفصل التمهيدي في «بصائر الفلسفة وأوهامها» (١٩٧١م).

(١) السيرة الذاتية الأساسية

(١-١) الجنس الأدبي

نُشِر أول مقال لجان بياجيه يتعلَّق بالسيرة الذاتية، في الجنس الأدبي لسيرة ذاتية معلنة في ١٩٥٢م في الجزء الرابع من «تاريخ علم النفس في السيرة الذاتية». بدأت السلسلة بكارل مورشيسن في جامعة كلارك في مشروع ضمن إصدارات عديدة جعلت مورشيسن غنيًّا وسيِّئ السمعة، إن لم يكن مشهورًا. ظهر المجلد الأول من السلسلة في ١٩٣٠م في مطبعة جامعة كلارك (مشروع آخر لمورشيسن). كانت الفكرة، كما يشير العنوان العام، نشر تاريخ لعلم النفس من خلال تواريخ فكرية لسيكولوجيين كبار. كما كتب تشارلز سبيرمان، أحد المساهمين الأوائل: «ربما يكون مفيدًا للرجال الأصغر الذين لا تزال حياتهم تتشكل» (١٩٣٠م، ص٢٩٩). وهكذا يكون الجنس الأدبي تاريخًا للتنوير الخلقي والفكري «لرجال الأصغر» (من الواضح أن سبيرمان لم يتوقع نجاح النساء في

علم النفس). إننا في ظل التقليد الموقر لسلسلة لوموند «الرجال المشهورون» (الرجال المشهورون مرة أخرى): التاريخ من أجل التعليم.

اختفى هذا الميل التعليمي بعد الحرب العالمية الثانية حيث أصبح «علم النفس الأمريكي» أكثر زهوًا وثقةً بنفسه وأكثر اقتناعًا بالطبيعة العلمية لمهمته.

ويمثل هذه التحولات تصدير المجلد الخامس، في ١٩٦٧م، الذي أعلن أن المحررين في الماضي طلبوا من المساهمين «التحدث عن الدوافع التي وجهتهم في مساراتهم المهنية، غير مدركين تمامًا للحالة غير المبلورة لسيكولوجيا الدوافع من أن الإنسان لا يعرف إلا القليل حقًّا عن دوافعه الخاصة» (مقتبس عن تصدير ١٩٥٢م، في Boring & Linzey 1967, p. vi). وبشكل طبيعي، أثناء انتشار المدرسة السلوكية في خمسينيات القرن العشرين، صار المحررون مستنيرين، و«تغيرت الدعوة للتأكيد بشكل أقل على الدوافع الشعورية وبشكل أكبر على أحداث الحياة» (Boring & Linzey 1967, p. vi). قيل للمساهمين إن هدف السلسلة تقديم تواريخ حياة المفكرين والمهنيين، «مضاءة بأكبر قدر من المعلومات عن خلفيتك الشخصية والدوافع الداخلية بقدر استعدادك وقدرتك على البوح» (Boring & Linzey 1967, p. vii). فسر تصدير ١٩٥٢م أنه، رغم القيود والصعوبات المتأصلة في كتابة سيرة ذاتية، فإن ما «يحكيه» كاتب السيرة الذاتية «عن نفسه وما يعرضه بشأن قيمه يمكن ... أن يرشد القارئ إلى كيف يتحرك دافع الإنسان ليتقدم العلم. لا تبدو أحداث الحياة دائمًا غير ذات صلة بالتقدم حين تعمل بالأسلوب الموضح في هذا الكتاب» (Boring & Linzey 1967, p. vi).

حيث إن مشروع تاريخ علم النفس في سيرة ذاتية كان يهدف بصراحة شديدة إلى تعزيز رأي أنصار التطور لبعض الجماعات على الأقل في علم النفس، فمن المتوقع أن يوجد مثل هذا الرأي على الأقل في بعض السير الذاتية. إن تضمين أن شخصًا ساهم في تطوير يساوي ترسيخ شرعية أفكاره ومجاله عمومًا وتصديقها.

قد تلعب السير الذاتية (وبعض السير) «لمبدع عظيم»، في العلوم الاجتماعية، دورًا يصعب أن تلعبه، على سبيل المثال، في الفيزياء أو الرياضيات. ربما يكون مفتاح وظيفة السيرة (أو السيرة الذاتية) في علم النفس تقديم حياة مفكر توضيحًا لنظرية المفكر، وتفسيرًا لأصول النظرية للنظرية نفسها. يطرح «سكنر» هذه القضية صراحة باستهلال سيرته الذاتية بقسم عن «بيئته المبكرة». يكتب، بعد التخلي عن طموحاته الأدبية في سنوات الكلية، أن «حظه الاستثنائي» منعه «من أن يصبح جشتالت Gestalt أو (ساعدني بشكل)

أن أتخصص في علم النفس المعرفي» (Boring & Linzey 1967, p. 397). ومع ذلك لم يتخلَّ عن الأدب تمامًا، حيث صار مهتمًّا به «باعتباره مجالًا من السلوك عليه أن يحلله». يتذكر «وأنا ولد عرفتُ حالتين من السلوك اللفظي» (Boring & Linzey 1967, p. 401). بالإضافة إلى ذلك، درست المرأة التي تزوجها الأدب، ويكتب سكنر: «كانت تحضر محاضراتي في علم نفس الأدب وتدعمني بشكل مناسب» (Boring & Linzey 1967, p. 401). إن «سلوكه» طوال حياته «باعتباره عالمًا» لخص أخيرًا في مختارات من أهم مقالاته بعنوان «سجل تراكمي»، يؤكد سكنر أن السلوكيين يرون أنفسهم ويستكشفونها ويعالجونها بالطريقة نفسها التي يرون بها موضوعاتهم ويستكشفونها ويعالجونها (Boring & Linzey 1967, p. 407).

وضَّحتْ حالةُ تاريخ حياة فرويد، كما تسرد في حركة التحليل النفسي، الظاهرةُ على مستوى أكبر بكثير. في «فرويد، بيولوجي العقل» يبرهن فرانك سولووي (١٩٧٩م) على أن «الهدف الرئيسي لمؤرخي التحليل النفسي ... كان توضيح أن التحليل النفسي ظهر بطريقة كانت، رغم كل شيء، متسقة مع نظرية التحليل النفسي نفسها» (ص٤٤٢). لأن ميثولوجيا التحليل النفسي وأسطورته التي نقلها المؤرخون الذين ساهموا في إخفاء عناصر التصور المربكة، والضرورية، المتعلقة بأفكار فرويد وقامت بتبرير القطب الأحادي للتابعين الأرثوذكس وتشجيعه في التحليل النفسي التقليدي، تعني السيرة الرسمية لفرويد الشك في النظرية التي أبدعها. ليس من الصعب أن نرى، إلى حد معين، أن مؤرخي التحليل النفسي كانوا يكتبون سِيَرهم الخاصة، مشرِّعين حيواتهم من خلال حياة أب بطولي، محاولين بالتفويض الهروب من الخطأ والسهو.

تكتب السيرة الذاتية دائمًا من منظور تال لشخص يفسر ماضيه الخاص: يعتمد عمومًا شكلها ومحتواها على حقيقة الشخص وقت الكتابة، وجزء من وظيفتها أن تحفظ شخصية الكاتب وتكون حقيقية بالنسبة لها. ومع ذلك، في الوقت ذاته تؤثر السيرة الذاتية على الوجود الحقيقي لمؤلفها؛ إلى حد معين، يصبح كاتب السيرة الذاتية موضوعًا حقيقيًّا لسرده الخاص. وهكذا، يمكن أن نجد في التكوين الاجتماعي والفكري لعلم النفس أن السيرة الذاتية «لشخصية عظيمة» يمكن أن تمثل تاريخًا جمعيًّا موجزًا. بسرد تطور نظرية العقل وتطوره خلال تطور شخص تبين أنه يتطور كما تزعم النظرية، تصبح مثل هذه السيرة الذاتية صورة من التفكير ضرورية «للبلاغة العلمية» (Bourdieu 1986). من خلال هذه البلاغة، تسعى مجموعة من الناس إلى نشر إيمان بالطبيعة العلمية لإنتاجهم

والسلطة العلمية لأعضائها، مقدمة أيديولوجيات متنوعة — إذا جاز الإعلان فقط عن أحداث طبيعية لا تقبل الشك.

الوضع الذي نفحصه هنا بين وضع سكنر ووضع فرويد. رغم أن السيرة الذاتية لبياجيه لم تؤدِّ إلى إنتاج تاريخي من داخل حركة «بياجيه»، إلا أن الحركة تستخدمها بكثافة، وبشكل أساسي شارحو أعمال بياجيه ومن يقومون بتبسيطها للجمهور. إنهم سيكولوجيون؛ ومع ذلك يعملون في ظلِّ «وَهْم السيرة»، المنتشر ذات يوم في تاريخ الأدب، وطبقًا له تتأسس نظريات الجزء الأكبر من حياة العظماء. وهذا لا يثير دهشتنا كما قد يبدو، حيث إن السيرة الذاتية لبياجيه تعمل في ظل وهم مماثل يتعلق بالتشابه في الشكل بين مراحل حياته ومراحل نظريته.

(١-٢) المحتوى

رمزية الرسالة التي يتمنى بياجيه نقلها هي الجملة المفتوحة: «يكون للسيرة الذاتية اهتمام علمي فقط إذا نجحت في تجهيز العناصر لتفسير أعمال المؤلف. لتحقيق هذا الهدف، أكتفي أساسًا بالأبعاد العلمية لحياتي» (Piaget 1952, p. 237).

تقدم مثل هذه المقدمة مزيتين أساسيتين للكاتب: تُهرِّب الرأي العلمي للعلم، وتُسكِتُ، في الوقت ذاته، أيَّ شك محتمل بالتصريح بحدود ما يوشك الناس على قراءته. بهذا الإطار المقنَّع صراحة، يتقدم بياجيه ليصف نضجه المبكر (كتب بالقلم الرصاص وصفًا كاملًا لمحرك سيارة بالبخار لأنه كان أصغر من أن يسمح له باستخدام القلم الجاف)، وعن مدى نجاحه في مآثره في شبابه، منذ كان في الحادية عشرة كان مصنِّفًا ماهرًا للرخويات، ومدركًا «لشيطان الفلسفة» (١٩٥٢م، ص٢٣٩). ويعود الفضل إلى أبحاثه في الرخويات «إلى تمتعه بتميز نادر بإلقاء نظرة على العلم وما يدعمه قبل فهم الأزمات الفلسفية في مرحلة المراهقة» (١٩٥٢م، ص٢٣٩). وهكذا لم يكُن بياجيه مبكر النضج وماهرًا فقط، لكنه، بالإضافة إلى ذلك، اتَّقى صفارات الفلسفة التي تدوي على نطاق واسع في أذن المراهقين الأبرياء غير الجاهزين.

وهكذا تكون الأرضية مجهزة لتقديم «مشكلة الدين» باعتبارها غير جديرة باهتمام عالم أحياء شاب ذكي؛ لأن العقائد الدينية تتعارض مع علم الأحياء، ولأن البراهين على وجود الرب واهية. يلعب الدين دَور مقدمة للفلسفة. وتختصر الفلسفة إلى «التطور الخلاق» عند برجسون، مما يتيح لبياجيه الشاب أن يماهي الرب مع الحياة، على المستوى

العاطفي، والمعرفة كما تنبثق من الضرورة البيولوجية، على المستوى المعرفي. وبهذه الطريقة، أدرك بياجيه أن بيولوجيا برجسون غير كافية، وأن هناك رابطة مفتقدة بين البيولوجيا والمعرفة: علم النفس.

للأسف، لم يكن في جامعة «نيوشاتل» متخصص في علم النفس التجريبي. ومن ثَم لم يكُن أمام بياجيه من اختيار إلَّا أن يكتب مقالات فلسفية بشكل ما (خاصة أثناء الدروس المملة) عن دور الاسمية[٣] والواقعية في التصنيف، وهي مقالات قادته إلى اكتشاف أن المخرج الوحيد من الورطة بين الاسمية والواقعية اعتبار أن هناك، عند كل مستوى من الخلية إلى المجتمعات، مشكلة واحدة وهي المشكلة نفسها: مشكلة العلاقة بين الكليات والأجزاء.

في نسخة «بحث»، التي أعاد بياجيه قراءتها في ١٩٥٢م، وضع بالقلم الرصاص بين هذه الفقرة من الكتاب: «جشتالت». وفي الحقيقة، أعلن في السيرة الذاتية أنه أصبح جشتالتيًّا، وأنه عرف أبحاث فرتهايمر وكوهلر في ذلك الوقت (١٩١٣–١٩١٥م)، وكانت جديدة. نعرف أنه اعتراف زائف. ثمة اعتراف آخر زائف وهو تفسير الرحيل من نيوشاتل إلى زيورخ. إذا كانت الرغبة في العمل في مختبر لعلم النفس الحافز الوحيد لبياجيه، يتساءل المرء لماذا فضَّل شخص مهتم بنشأة المعرفة زيورخ على جينيف حيث كان يعمل نجوم مثل كلاباريد وحيث كُتِبت المراجعة الوحيدة الإيجابية حقًّا لسيرته «بحث» بقلم أدولف فرير.

ومع ذلك، أُصيب بياجيه بخيبة أمل من مختبرَي «ليبز» و«فرتشنر» في زيورخ وفزع من أخطار «التوحد» (من تأثير تدريس بلولر) إذا تمركز في نظامه الخاص، وقرر العودة إلى الرخويات وقام بتحليل إحصائي على تغير الرخويات البرية في ربيع ١٩١٩م.

في خريف السنة ذاتها ذهب إلى باريس، ودرس علم النفس الإكلينيكي تحت إشراف بيرون وديلاكروا، والمنطق وفلسفة العلم تحت إشراف لالاند وبرونتشفيتش وقد أذهل الشابَّ منهجُه النقدي التاريخي بمغرياته السيكولوجية. لكنه عمل أيضًا في مختبر ألفرد بينيه Binet في باريس على معايرة اختبار سريل بورت Cyril Burt للذكاء. مركِّزًا كما كان

[٣] الاسمية nominalism: مذهب فلسفي يؤمن بأنَّ المفاهيم المجردة والمصطلحات العامة ليس لها مرجعية موضوعية لكنها توجد فقط باعتبارها أسماء. (المترجم)

على العلاقة بين الكليات والأجزاء، واكتشف أن أبسط أشكال الاستنتاج تتضمن احتواء فئة، أي احتواء جزء واحد من كلٍّ، ومضاعفة الفئة أو العلاقات بين الأجزاء.

زعم بياجيه أنه وجد في باريس توجهًا ثلاثيًّا لحياته: (١) بيولوجيًّا مع اكتشاف نوع من علم أجنة الذكاء؛ (٢) منطقيًّا مع اكتشاف أن اختزال الحقائق شكل لتوازن مثالي؛ (٣) سيكولوجيًّا مع اكتشاف أن سيكولوجيا التفكير المكافئ أو الموازي الحقيقي والعِلِّي للبديهية النموذجية أو التضمينية. لكنه وجد أيضًا وظيفة «مدير دراسات» في معهد جان جاك روسو. في هذا الوضع الجديد الدائم في معهد روسو، نظَّم بياجيه برنامج أبحاثه مع أطفال «منزل الأطفال» عن تطور التفكير، بادئًا بـ «معظم العوامل الخارجية» (Piaget 1952, p. 11) مثل اللغة والوسط الاجتماعي.

وقد نشر هذا البحث في الكتب الأولى لبياجيه عن علم النفس، وهي كتب حققت نجاحات عظيمة في المجال.[٤] اشتهر بياجيه على الفور وارتبك في الوقت ذاته لأنه كان يدرك أنه يدرك لغة وليس فعلًا (وكان يرى أنه يكمن في جوهر التفكير أكثر من اللغة)، ولم يكن قد اكتشف البنى الرياضية المنطقية لمرحلة العمليات العيانية. وبالتالي، كان يركز تفسيراته على مفهوم «مركزية الأنا» معرَّفة بأنها غياب أو نقص في التعاون واللامركزية، أي فيما يتعلق بالقيود الاجتماعية وليس فيما يتعلق بثبات التفكير والتبادلية بين الكل والأجزاء.

مع ولادة أطفاله الثلاثة بالتتابع في سنة ١٩٢٥م وسنة ١٩٢٧م وسنة ١٩٣١م، زاد اهتمام بياجيه بدراسة الأطفال الصغار ونشر ثلاثة كتب عن هذه الفترة من فترات التطور.[٥] كانت المزية المنهجية الرئيسية لهذا البحث، بالنسبة لبياجيه، أنه، حيث إن الذكاء حركي-حسي، فإن دَور الأشياء وتناول الأطفال لها ضروري. سمح هذا التغير في المنهج لبياجيه بفهم أن الأطفال حتى الثانية عشرة لا يؤمنون ببقاء الكميات الفيزيائية بعد تحولاتها، وأن هناك تطورًا مرحليًّا من ثبات الإدراك إلى البقاء الرياضي المنطقي للكتلة

[٤] Le Langage et la pensé chez l'enfant (1924); Le jugement et le raisonnment che l'enfant (1924); La representation du monde chez l'enfant (1927); Le jugement moral chez l'enfant (1932).

[٥] La naissance de l'intelligence chez l'enfant (1937); La construction du réel chez l'enfant (1937); La formation du symbole chez l'enfant (1945).

والوزن والحجم. وقد حدث هذا بين عام ١٩٢٥م وعام ١٩٢٩م. وكانت المشكلة التي يجب دراستها في منتصف الثلاثينيات مع ألينا شيمينسكا Szeminska وباربل إنهيلدر Inhelder.

في أثناء ذلك، اهتمَّ بياجيه بأمر آخر: العلاقة بين الوراثة والبيئة في الليمنيا ستاجناليس Limnaea stagnalis، نوع من الرخويات سريع التكيف يوجد بكثرة في بحيرة نيوشاتل. تقبض الليمنيا ستاجناليس قوقعتها تحت ضغط الأمواج لتلتصق بالصخرة التي توجد عليها. وكان السؤال بالنسبة لبياجيه: هل هذا التكيف (الذي يحدث أثناء النمو) وراثي أم لا؟ بعد ملاحظة أكثر من ٨٠٠٠٠ حيوان في بيئتها الطبيعية وعدة آلاف في مزرعة مائية (بقيت القواقع في مكتب بياجيه بقية حياته)، استنتج بياجيه أن تكيفها وراثي (بقي هذا التكيف في المياه الراكدة على مدى ستة أجيال).

في ١٩٢٩م صار بياجيه مدير «المكتب الدولي للتعليم» وأستاذ تاريخ العلوم في جامعة جينيف وأستاذ علم النفسي التجريبي في لوزيانا. وأعاد أيضًا تنظيم معهد جان جاك روسو في الفترة من ١٩٢٩م إلى ١٩٣٩م. في ذلك الوقت، درس نشأة عدة مفاهيم في الأطفال مع ألينا شيمينسكا ومفاهيم الكمية الفيزيائية مع باربل إنهيلدر. اكتشف بُنى المجموعات الطبيعية المسئولة عن العمليات الذهنية العيانية للأطفال في الفئات والعلاقات والعدد.

من ١٩٣٩م إلى ١٩٤٥م، درس بياجيه تطور الإدراك في الطفل مع مارك لامبرسير Lambercier وآخرين. وأوضح أن الإدراك يخضع لقانون الاحتمالات التكوينية في الطبيعة، وقد سماه «قانون التمركز النسبي» ويؤدي إلى الكليات أو الجشتالتي. في المقابل، يتبع الذكاء قانون التكوين الإضافي، وطبقًا له تبقى الأجزاء والكل أثناء التحولات.

أثناء ذلك، درس بياجيه الزمن والسرعة والحركة. وفي المكتب الدولي للتعليم، نظم توزيع الكتب التعليمية على أسرى الحرب. وبعد الحرب، عرض على بياجيه منصب نائب المدير العام المسئول عن التعليم في اليونسكو، فرفض. في ١٩٤٦م، منح درجة فخرية من السوربون. وقد منح درجة من هارفارد في ١٩٣٦م. وفي ١٩٤٩م نال درجة من بروسل ودرجة من ريودي جانيرو، وصار عضوًا في أكاديمية نيويورك للعلوم.

درس الفراغ والهندسة، كما درس الفرصة، باعتبارها مجالات ثابتة في عالم الذكاء على عكس العمليات الذهنية.

دُعِي لنشر كتاب عن المنطق وكان يعد كتابه الشهير «مقدمة في نظرية المعرفة التوليدية» في ثلاثة مجلدات. بحلول ذلك الوقت، اكتمل منظومته: يتقدم التطور الذهني

من بنى إيقاعية أولية إلى نظم أكثر تعقيدًا بكثير ليصل في النهاية إلى انعكاسية كاملة للعمليات الذهنية.

هذه الفترة، وقد انتهت في ١٩٥٠م، موصوفة في «تاريخ علم النفس في السيرة الذاتية». بناءً على طلب عالم الاجتماع في جامعة لوزان، جيوفاني بوسينو Busino، محرر «مجلة فيلفريدو باريتو»، كتب بياجيه ملحقين لسيرته الذاتية الأصلية: واحدًا في ١٩٦٦م، في عيد ميلاده السبعين، والآخر في ١٩٧٦م، حين بلغ الثمانين. ولم يُترجم هذان الجزءان قط. بدأ بالمقدمة التالية:

> لا تكون السيرة الذاتية موضوعية أبدًا ويرجع الأمر إلى القارئ في تصويبها بفهم الحقيقة غير شخصية. لكنها مهمة رغم ذلك؛ لأنها تمثل مؤشرات لما سعى مؤلفها للقيام به وللطريقة التي يفهم بها نفسه. حين تكون عن مؤلف، وتفسر بعدَّة طرق مختلفة، تصبح مفيدة: في الإصدارات الحديثة، تم تناولي بأشكال مختلفة بوصفي من أنصار نزعة التداعي الجدد (برلين Berlyne)، ومتساميًا (بترو Battro)، وجشتاليًّا جديدًا (ميلي Meili)، وقريبا جدًّا من الجدلية الماركسية (جولدمان، نوينسكي Nowinski... إلخ)، أو حتى، في بعض القضايا، بوصفي تابعًا لأرسطو والقديس توماس الأكويني. (شوشار Chauchard) (Piaget 1976/1966, p. 24)

يواصل بياجيه ذكر سِيَره الذاتية الأخرى، السيرة التي قدمت لطلاب السوربون والسيرة التي قدمت في «بصائر الفلسفة وأوهامها».

يلتقط بياجيه أربعة أحداث يراها جديرة بالذكر: (١) التعيين في السوربون من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٣م؛ (٢) نشأة «المركز الدولي لإبستمولوجيا الجينية»؛ (٣) نشره المكثف؛ (٤) انخراطه في الشئون الدولية في علم النفس والتعليم. بشكل علمي، يذكر «البيولوجيا والمعرفة» (١٩٦٦م) وأعماله في البِنَى.

هذا الجزء من السيرة الذاتية (١٩٦٦م)، وأيضًا الجزء التالي المكتوب في ١٩٧٦م، أقل جمودًا بكثير ويضم قصصًا أكثر من الجزء السابق. من الواضح أن بياجيه يشعر، وهو يكتب لجمهور محلي، بأنه حر في أن يرتجل. يبدأ بدور الانتقادات التي وجهت له طوال مساره المهني بادئًا، بشكل غريب جدًّا، باستقبال كتبه الأولى. في ذاكرته، كانت خلافية جدًّا. وحينذاك يذكر «التعاون الصلب» (Piaget 1976/1966, p. 27) مع الفرنسي بول

فريس Fraisse في الإدراك: كرَّر كلٌّ منهما التجارب التي أجراها الآخر وناقشا تفسيراتها المحتملة. وحدث الشيء نفسه في المنطق مع الهولندي «بيت»E. W. Beth، الذي انتقد في البداية بعنف منطق بياجيه ثم شارك في كتاب حرره بياجيه.

على عكس الخبرات الإيجابية مع الأوروبيين الغربيين، كانت لبياجيه خبرات سلبية مع الأمريكيين والروس وهم «سذج تمامًا» (Piaget 1976/1966, p. 27). أطروحتهم، طبقًا لرأي بياجيه، أن التفكير يتكون من «صور أساسية للموضوعات ويوجهها أو ينظمها بالعلامات اللفظية (...) وهي وصف دقيق للواقع». وهكذا، لا مراحل، لا تتابع — يمكن أن يتعلم الطفل أي شيء في أي عمر بشرط أن يشيد الطفل تصورات بالغة الدقة للواقع. اندهش بياجيه من أن ممثلي الدول الرائدة، من قبيل الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي، يمكن أن يفكروا مثل معلمي المدارس الذين عفا عليهم الزمن، ممن يريدون أن يسرِّعوا التطور، وأسعده أن يذكِّرهم، خاصة السوفيت، بأن التفكير لا ينسخ الواقع بل يحوله. كيف نفسر الإبداع بنظرية النسخ في حالة الذكاء؟ اعتقد بياجيه أن أصحاب نظرية النسخ كانوا كذلك لأنهم لا يجرءون على الخروج عن صرامة علم النفس. تشير البنى، بطريقة أو أخرى، إلى اعتبارات منطقية ومعرفية؛ وكانت اعتبارات بلا حدود بالنسبة لهم.

على العكس، إن خبرة بياجيه بتخصصات متعددة في المركز الدولي للإبستمولوجيا الجينية، الذي يتعاون فيه متخصصون في المنطق والرياضيات والفيزياء وعلم الأحياء والسبرنطيقا مع علم اللغة النفسي، جعلته يرى مدى ثراء مثل هذا التعاون في تطور علم النفس، وهو علم بالضرورة في ملتقى طرق علم الأحياء والذكاء الاصطناعي والرياضيات.

ثم تقدم بياجيه ليوضح مدى خطأ جيروم برنر في رفض تعدد التخصصات، حيث إن موقفه يحمل تناقضًا ذاتيًّا. يستدعي برنر في «مذهبه»، في رأي بياجيه، (١٩٦٦/١٩٧٦م، ص٢٤) ثلاثة عوامل: التخيل واللغة والتواصل الاجتماعي. لكن التخيل له جذور عصبية بالضرورة مما يجعل تعاون أطباء الأعصاب ضروريًّا. يفترض التواصل الاجتماعي، بالتعريف، تعاونًا مع علماء الاجتماع. وأخيرًا وليس آخرًا، اعتبر نعوم تشومسكي (في هارفارد، طبقًا لبياجيه!) اللغة بنية منطقية توليدية تتحقق في حديثي الولادة.

ينبثق خوف علماء النفس من المنطق ونظرية المعرفة من مفهوم مسبق يرى أنهما فلسفيان وليسا علميين. ويوجد الدليل على صحة هذا، في رأي بياجيه، في حقيقة أن علماء النفس أنفسهم ليست لديهم مشكلة مع تسلسل الأرقام الطبيعية لأن الأرقام نوقشت في آخر ٢٥ قرنًا.

لا تنتقل الأرقام ثقافيًّا ببساطة، لكن، إذا كان الحال كذلك، يبقى السؤال عمَّن أدخلها إلى الثقافة في المقام الأول. هل الأرقام تعكس الفعل الإنساني على الأشياء أم أنها خصائص للأشياء؟ لا يمكن تجاهل هذا السؤال الإبستمولوجي. وعلى مستوى الحيوان، أوضح كونراد لورينز Lorenz أن السؤال الإبستمولوجي ذو مركزية بيولوجية، كما أوضح بياجيه في «علم الأحياء والمعرفة». ولا يتضمن هذا الوضع عودة إلى الفلسفة لأن الفلسفة، كما يتبين في «بصائر الفلسفة وأوهامها» ليست إلَّا شكلًا من أشكال الحكمة، لا شكلًا من أشكال المعرفة. المعرفة العلمية هي الشكل الوحيد للمعرفة في رأي بياجيه لأنه الشكل الوحيد الذي يمكن التحقق من صحته. ويعرف الفلاسفة الجيدون، مثل بول ريكور، ذلك.

ثم يمعن بياجيه النظر في طبيعة العمل التعاوني في مجموعته مقارنة بما يحدث في أماكن أخرى. في مجموعته، توزيع العمل منظَّم بطريقة تحدِّد هدفًا مشتركًا وتعين القوة اللازمة (المساعدين، أساسًا) لتحقيق الهدف، وتلتقي أسبوعيًّا ببياجيه وإنهيلدر لمناقشة النتائج وإصلاح الطرق وتقنيات التحقيق لتحسين المشروع العام للبحث حتى لا تكون هناك إمكانية لاكتشاف آخر. وتكمن الصعوبة في مثل هذه المقاربة في العثور على موضوعات واسعة جدًّا، من قبيل المخيلة الذهنية في علاقتها بالعمليات الذهنية. برهن بياجيه على أن معرفة التجارب التي أجراها باربل إنهليدر وماجالي بوفيه Bovet وهيرمان سنكلير Sinclair أوضحت أن عوامل برنر غير كافية، خاصة في اكتساب اللغة، وهو أمر يعتمد بشدة على العمليات الذهنية. وتعتمد الذاكرة أيضًا بشكل كبير على المخططات الإجرائية. أخيرًا، وبشكل أساسي، إن المقاربة من هذا المنظور، توازي في تطورها تطور الفرد في التطور المعرفي، لكن من منظور الأشياء.

في الجزء الأخير من هذه السيرة الذاتية (١٩٦٦–١٩٧٦م)، راجع بياجيه كل الكتب التي كتبها بمفرده أو شارك في كتابتها. ثم ناقش أبحاثه الأخيرة عن «الإدراك» حيث أوضح تقدم الفعل على التصور؛ مما يؤدي، بالتالي، إلى مشكلة التناقض. ينبثق التناقض من عدم التوازن بين الإثبات والنفي، كما في مهام البقاء حين يفشل الأطفال الصغار في فهم أن ما حدث في جانب أضيف للآخر. قاد التناقض إلى طرق يتم التغلب عليه بها، بالتعميم وبنوعين من التجريد: إمبريقي (من الأشياء) وانعكاسي (من الأفعال). وتم فحص هذا أكثر في مقارنة بين نشأة النفس psychogenesis وتاريخ العلم، وقد أجراها رولاندو جرشيا Gracia.

حثت زيارة أخيرة لعلم الأحياء تفكير بياجيه فصاغ نظرية في التطور؛ السلوك، طبقًا لها، محرك التطور والنسخ النوعي آليته (يماثل التمثيل الجيني عند ودينجتون Waddington).

الجزء الأخير من هذا القسم مستنبط من حكايات عن الجوائز والمكافآت. مجتمع جان بياجيه، الطريقة التي عامله بها طلابه في ١٩٦٨م (ثورة الطلبة في أوروبا) وإعداد باربل إنهيدلر لسجلات Archives جان بياجيه، وأيضًا طريقة الاحتفال بعيد ميلاده الثمانين.

(١-٣) تعليق

كما لاحظنا، يتغيَّر أسلوب بياجيه في سيرته الذاتية الطويلة من نسخة ١٩٥٢م حتى النسخة الأخيرة. والسبب الأساسي لهذا التغير هو الجمهور الذي يخاطبه في عام ١٩٦٦ وعام ١٩٧٦م: أناس محليون يتحدثون الفرنسية على معرفة بالتوتر بين العلوم الأوروبية والأمريكية. ثمة سبب آخر وهو شهرة المؤلف. في ١٩٥٢م، بعد الحرب التي عزلت سويسرا، لم يكن بياجيه مشهورًا كما كان في عام ١٩٦٦م وعام ١٩٧٦م حين كان محمَّلا بعلامات الاعتراف من جمعيات علمية وسياسية. لكن الدهشة تأتي من اختياره جيروم برنر كبش فداء. كانت عداوة بياجيه شديدة حتى إنه فشل في تقديم أفكار برنر بصورة منصفة. يتناقض هذا الموقف بحدة مع مراجعة بياجيه لكتاب برنر عن التطور المعرفي في ١٩٦٧م. نقدُ بياجيه قاسٍ لكنه يبقى في حدود المناقشة العلمية، بينما يميل هنا إلى الإفراط. إن تقدم العمر ليس عذرًا كافيًا في مثل هذه الحالات. هناك ما هو أكثر من الاختلاف العلمي بين بياجيه وبرنر من جانب بياجيه.

ثمة تفسير محتمل في نظري من وحي بياجيه نفسه بعد زيارة برنر إلى جينيف كان هناك التقييم السلبي المفترض الذي قدَّمه برنر لمؤسسة روكفلر عن المركز الدولي للإبستمولوجيا الجينية، وقد سلمت المؤسسة به. قدمت مراجعة سجلات المؤسسة دليلًا على وجود تقرير سلبي، لكنه بقلم كوين Quine! والحقيقة أن بياجيه لم يحاول، هو أو أحد من معاونيه التحقق من صحة ذلك رغم كل اللغط عن دور التحقق في الإبستمولوجيا الجينية. وربما كانت وسيلة لاستبعاد منافسة محتملة على لقب «أشهر عالم نفس تطوري».

كانت النبرة الكلية للإضافة الأولى (١٩٦٦م) دفاعية، على أية حال، حيث أصر بياجيه على الرد على الانتقادات التي وجهها الآخرون لنظريته بقدر بدا له مفرطًا. لكنه لم

يكن مفرطًا بالنظر إلى تأثيره في المجال. بإلقاء نظرة على استقبال بياجيه في العلوم السيكولوجية والتعليمية، كما فعل بارات ديان Parrat-Dayan (Parrat-Dayan & Vonèche 1992; 1993a, b)، على سبيل المثال، نلاحظ نبرة التمجيد عمومًا للمراجعات وليس العكس.

ثمة تغير آخر في الإضافتين الأخيرتين وهو التأكيد على العمل التعاوني. لم يعد المعاون الرئيسي فالنتين شاتني Chatenay، زوجة بياجيه وتلميذته السابقة، لكن باربل إنهيلدر ومجموعة متزايدة تدريجيًّا من المعاونين من مركز الإبستمولوجيا الجينية.

بنظرة عامة على السيرة الذاتية الرئيسية يتبين أن هدف بياجيه ثلاثي: (١) التأكيد على نضجه العلمي المبكر؛ (٢) انسجام تطوره الفكري مع نظريته؛ (٣) توضيح أن علم النفس التطوري المعرفي نتاج عرضي للانشغال الإبستمولوجي المبكر والمستمر بما يتلاءم مع أكثر المعايير صرامة في الإثبات التجريبي العلمي.

إنَّ دَور النضج المبكر واضح على كل المستويات في حياة بياجيه. لم يكُن ناضجًا مبكرًا فقط وهو صبي صغير، وهو مراهق، وهو بالغ، ولكن أيضًا في مرحلة النضج. يُقدَّم الدليل على النضج المبكر في الطفولة بابتكاراته (أو سيارة بمحرك بخاري) أو باكتشافاته (العصفور الأبرص) الذي «دفعه» في مسار علمي. وهو مراهق، عرضت عليه وظيفة أمين متحف التاريخ الطبيعي في جينيف، أكبر المدن الناطقة بالفرنسية في سويسرا وتراسل مع شخصيات دولية طلبوا رأيه في تصنيف الرخويات، واعتبر «بيولوجيًّا». في مرحلة البلوغ طُلِب منه كتابة سيرته الذاتية مبكرًا جدًّا عن علماء النفس الآخرين؛ مُنِح أيضًا درجة فخرية من هارفارد وهو لا يزال في الأربعين. استقبلت كتاباته المبكرة في علم النفس بشكل جيد جدًّا. لكن الملاحظة الأخيرة لأوسكار بفيستر Pfister في مراجعته لثلاث محاضرات لبياجيه في التحليل النفسي في باريس (١٩١٩م) بأن من المؤكد أن بياجيه سيساهم في تطوير التحليل النفسي، تغاضى عنها في لحظة كتابة هذه السيرة الذاتية، لأن «التحليل النفسي ليس علمًا». في لحظة العبور من المراهقة إلى البلوغ وتسمى الآن «الشباب» عرف بياجيه دوره كشخصية فكرية رائدة في الجزء الناطق بالفرنسية في سويسرا، وأسقط بعناية الدور المركزي في تفكيره لانشغالاته الميتافيزيقية والخلقية والاجتماعية في ذلك الوقت (لأنها لم تكن «علمية»).

الآن، إذا فحصنا هذه العلامات على التفوق والنضج المبكر، تُذهلنا البراعة العامة لهذه العلامات. كم من الأطفال الصغار «ابتكروا» سيارات جديدة؟ كيف فكر في العصفور

الأبرص؟ ملاحظة ضربة حظ، بلا شك. الوصف أكثر أهمية، لأنه حذر وحصيف حيث إن العصفور «يقدم» كل علامات الأبرص. إنه أبرص «على ما يبدو». لا شيء أكثر من ذلك؛ مما جعل بعض الدارسين (Vidal 1994) يطرح بعض الشكوك بشأن حقيقته. وظيفة أمين المتحف المعروضة على مراهق تطرح شكوكًا أكثر؛ لأن الوظيفة كانت مساعدًا، وكانت مكانتها متواضعة في ذلك الوقت. بالإضافة إلى ذلك، كيف يمكن تجاهل العمر الحقيقي لجان بياجيه في الجزء الصغير الناطق بالفرنسية في سويسرا؟

لم تكُن الآراء في متحف جينيف إيجابية كلها بشأن نوعية هذه التقسيمات، لأنه حين اشتهر بياجيه في علم النفس التطوري، تعجب مدير المتحف بسخرية: «حسنًا، إذا كان طبيبًا مع أبنائه مثلما هو طبيب مع الرخويات، فإن علم النفس في أيد أمينة» (pres.com., by E. Lanterno).

من غير المعتاد حقًّا أن شخصًا رائعًا جدًّا وناجحًا في مجال أن يغيره نتيجة الاهتمام فقط. يقدم كل من دوسريه Ducret (١٩٨٤م) وفيدال Vidal (١٩٩٤م) بعض أسباب انسحاب بياجيه من علم الأحياء. يرى دوسريه أنها «النفخة النرجسية» التي تستقبل في مناقشته مع روسكوفسكي Roszkowski عن طبيعة تشكل نوع جديد طبقًا لقوانين مندل. بالنسبة لفيدال، التغير في الاتجاه معرفي أساسًا. فشل بياجيه في فهم علم الأحياء الجديد المؤسس على الداروينية الجديدة. ولم يستوعب، خاصة، التعريف التجريبي للأنواع بالتكاثر الجنسي المضاد لإبستمولوجيا التحديق («إبستمولوجيا النظر» كما يسميها فوكو) التي كانت الإبستمولوجيا العامة للتاريخ الطبيعي المضمحل حينذاك. لم يكن بياجيه بيولوجيًّا قط بل طبيعيًّا.

وضع بياجيه انقسامًا واضحًا بين اهتماماته العلمية والفلسفية في شبابه: الأولى مقدسة، والثانية ملعونة. بعد ذلك، أثر الانقسام ذاته في فصل البحث السيكولوجي المعرفي الجيد عن البحث التحليلي النفسي سيئ التأثير.

تبدو عمومًا حياة بياجيه، عالم النفس، محكومة بمفاهيمه، مفاهيم من قبيل الحركة العامة من مركزية الأنا إلى اللامركزية مع فترات يميل فيها التوحد إلى الهيمنة على الصورة وفترات يتحقق فيها التكامل الاجتماعي بشكل أفضل. يلعب التوازن والاتزان وأيضًا الاستيعاب والتكيف دورًا مهمًّا في تطور بياجيه.

الخلاصة، تحكي لنا هذه السيرة الذاتية ثلاث سرديات: واحدة عن التطور «العلمي» المحض لبياجيه؛ والثانية عن الحافز «الإبستمولوجي» الصارم لعبوره من «علم الأحياء»

إلى «الفلسفة»، وبعد ذلك إلى علم النفس؛ والثالثة عن طريقة طرد شياطين الفلسفة والتغير الخلقي من نظام بياجيه. مرة أخرى، في مقاربة صارمة من مقارباته، تطرد هذه الشياطين في النهاية في نهاية المراهقة، وهي الفترة المناسبة لمثل هذه النقلة؛ لأن البلوغ هو سن العلوم.

يسعى مثل هذا السرد الثلاثي إلى النقاء المعرفي. إنه يستبعد العلاقة الحميمة بين التقسيمات البياجيه الأخير والعلوم البرجسونية الخاصة بالأنواع لصالح فهم نوعية الوظائف في الكائنات الحية. تستبق هذه النزعة الوظيفية في علم الأحياء وأنواع الرخويات تحالفًا مع النزعة الوظيفية الطبية الحيوية النفسية عند كلابريد Claparède. بالطريقة نفسها، يمكن تفسير العبور خلال الفلسفة فيما يتعلق بالإبستمولوجيا تمامًا، حيث إن الأنواع يمكن اعتبارها كيانات بيولوجية تخضع لآلية التكيف ثنائي القطب وتشمل التمثل والتأقلم، أو فئات منطقية لها نماذج رياضية. إنَّ فهم علاقة نماذج الرياضية بالكائنات الحية يوحِّد علم الأحياء والفلسفة عن طريق المنطق. بالإضافة إلى ذلك، يفتح الطريق إلى علم النفس باعتباره موضع كل من العمليات العضوية (يحكمها مبدأ العلية) والمعايير المنطقية (يوجهها التضمين).

(٢) بصائر الفلسفة وأوهامها

في هذا الكتاب، المنشور في ١٩٦٥م، وأعيد نشره في ١٩٦٨م مع خاتمة، يبدأ الفصل الأول بـ «سرد الردة وتحليلها». أفضِّل مصطلح «الرِّدَّة deconversion» على الترجمة الأصلية لوولف مايز Mays (Piaget 1971) حيث ترجم الكلمة الفرنسية déconversion بالإنجليزية إلى «disillusionment، التحرر من الوهم». المشكلة مع كلمة disillusionment افتقاد خاصية de-conversion، عدم الاعتناق conversion، وهي أساسية لهدف بياجيه لأنه يريد حقًّا التأكيد على المعنى الديني للاعتناق بنفيه، الردة، ليشرح طريقة ابتعاده عن الانشغالات الميتافيزيقية إلى الانشغالات العلمية.

(٢-١) الجنس الأدبي

الجنس الأدبي لهذا البحث خليط من الخطاب الدفاعي والخطاب الهجومي؛ بأكثر من طريقة، كان هدف بياجيه قريبًا جدًّا من الدفاع اللاهوتي.

(٢-٢) المحتوى

يحكي بياجيه حياته بهدف خاص لشرح تأثير الأسئلة الفلسفية على أعماله. وهكذا، لم يعد التركيز ينصبُّ على الطفل مبكر النضج أو العالم الشاب ولكن على اكتشاف الفلسفة من خلال قراءة كتاب برجسون «التطور الخلاق» باندفاع قوي. إن الافتتان بالتضاد بين «الزخم الحيوي» والمادة الخاملة، وأيضًا بين الذكاء (مادة في جوهره) والحياة، قصير لكنه يوصف بشكل رائع. يتم التعبير عن الصراع بين العلوم والإيمان فيما يتعلق بعلم نفس الأسرة: كان جان بياجيه ابنًا لأم بروتستانتية متدينة جدًّا وأب حر التفكير. بدا الأب علميًّا، وبدت الأم غير علمية، ومن هنا جاء الصراع. ومن المهم أن نلاحظ هنا انزلاقًا إلى التحليل النفسي السطحي، وهو أمر نادر جدًّا في السير الذاتية لبياجيه، لكنه يتكرر أكثر في رسائله أو محادثاته. ويؤدي وظيفة اختزالية.

تم حلُّ الصراع بسرعة بحركة مزدوجة لترميز العقائد الدينية وتماهي الرب والحياة عند سبينوزا، نتيجة قراءة برجسون على ما يفترض، وقاد ذلك بياجيه باتجاه أشكال متنوعة من مذهب الحلول لينتهي به الأمر إلى شكل من أشكال الإيثار. استمر الحماس لفلسفة برجسون حتى أوقفه أستاذ بياجيه في الفلسفة، المتخصص في المنطق وتاريخ العلوم، أرنولد ريموند Reymond. قاد نقد ريموند بشكل عقلاني لبرجسون، قاد بياجيه إلى اعتناق شكل من البرجماتية (مستوحًى غالبًا من قراءة كلابريد) وفيها ميَّز بياجيه بين شكلين من المنطق: منطق الفعل وهو حيوي مثل الزخم ومنطق الهندسة وهو ميت. وأدى هذا بدَوره إلى ما وصفه بياجيه (خطأً) بأنه شكل من الشمولية، أي أن «علم الأجناس» (الأنواع أو الأنماط) وفيه كل فرد كلٌّ، لا تغيره البيئة أبدًا تغيرًا كليًّا، ولكن، على العكس، يتمثل الوسط في بناه الخاصة في مسيرة لا تنتهي أبدًا باتجاه التوازن. يستبق بياجيه نظريته المستقبلية هنا. من بضع وثائق بحوزتنا، حيث فُقِد مقال «البرجسونية الجديدة»، لم يكُن موقف تفكير بياجيه في ذلك الوقت بالوضوح الذي هو عليه في هذه السيرة الذاتية.

في مسار المفارقة التاريخية نفسها، تقدم بياجيه (١٩٧١م) ليقول «بالنسبة لي، يعمل المتخصص في علم الحيوان في الحقل أو المختبر» (ص١٦)، وهذا صحيح جزئيًّا فقط حيث إن بياجيه لم يعمل قط في مختبر بالمعنى المعاصر للكلمة. ومع ذلك، ادعى أن ممارسته قادته إلى التوجس في التفكير الفلسفي المجرد، مستنتجًا أن الفلسفة تحتاج بعضًا من «علم النفس التجريبي» (١٩٧١م، ص١٦).

ويتغاضى سريعًا عن الأزمة الطويلة الصعبة التي مر بها في أوائل العشرينيات من عمره: «دفعني توقف عملي وقضاء بعض الشهور في الجبال إلى اتخاذ بعض القرارات. لم يكن هناك شك في تفضيل علم النفس أو الفلسفة لكن كان عليَّ فقط أن أختار، لصالح إبستمولوجيا جادة، أن أخصص بعض الفصول الدراسية لدراسة علم النفس» (Piaget 1971, p. 17). بالإضافة إلى ذلك، اكتفى بالتلميح إلى «البحث»، رغم ذكر القراءة النقدية التي قدمها ريموند له.

تبدو الإقامة في زيورخ طريقًا مسدودًا، دون أيِّ ذكر للأسباب التي جعلتها كذلك. يصور السنة التي قضاها في باريس بأنها توفيق للاهتمامات الفلسفية (العمل تحت إشراف «لالاند» و«برنشفيك») والبحوث السيكولوجية (العمل في مختبر بينيه). ولم يذكر بياجيه موافقة لالاند على أبحاثه المبكرة في علم النفس إلا هنا.

حين انتقل ريموند من جامعة نيوشاتل إلى جامعة لوزيانا، شغل بياجيه كرسي ريموند في الفلسفة.

كما لاحظ بياجيه نفسُه، تُنظِّم كل هذه الأدلة لإثبات نقطة خاصة، أعني، رغم حبه للفلسفة حتى الثلاثينيات على الأقل، حدثت ردة مطردة، ومن المهم أن نحلل أسباب حدوثها. يرصد ثلاثة أسباب على الأقل. الأول: خطر الاقتناع الذاتي دون أسباب حقيقية، أي دون تدقيق. ومن ثم، يبرهن على أن فلسفة التأمل تؤدي إلى الحكمة وليس إلى المعرفة في مستوًى ما بين الأفراد من موضوعية. ينبغي وضع الحقائق في الاعتبار. ثانيًا: ذُهِل بياجيه من اعتماد الأفكار الفلسفية على التحولات الاجتماعية والسياسية. هنا، يصف بياجيه العلاقة بين الحركات الاشتراكية القومية في أوروبا وفلسفة الجيست[٦] لاعنًا علم النفسي التجريبي إلى السلوان؛ بالعكس، يؤمن بأن المنهج العلمي الوحيد للتدقيق بواسطة الرفاق يؤدي إلى المعرفة الموضوعية. ثالثًا: ميل الفلاسفة لوصف معايير العلم على أساس تأملاتهم الشخصية بدا لبياجيه إساءة استخدامٍ للقوة، وحالة خاصة من الجهل والغطرسة، حيث صارت أكثر أجزاء الفلسفة قيمة، مثل علم النفس والمنطق والإبستمولوجيا، علومًا مستقلة.

ومع ذلك، بعد تعيينه في جامعة جينيف في ١٩٢٩م، ادعى بياجيه أن له علاقات رائعة مع زملائه في قسم الفلسفة. وبالعكس، لاحظ، بعد الحرب العالمية الثانية، بعث

[٦] الجيست Geist: كلمة ألمانية تعني العقل أو الروح أو الشبح طبقًا للسياق. (المترجم)

علم النفس الفلسفي في صورة الوجودية والفينومينولوجيا، وكانا تجسيدًا للاعتماد نفسه في الفلسفة على التغيرات الاجتماعية والسياسية.

اندهش من أن السوربون رحَّبت به «فيلسوفًا في علم النفس» (ولم يكن مدهشًا على الإطلاق أنه كان خلفًا لموريس ميرلو بونتي).

وجد بياجيه أن وضع علم النفس في فرنسا ينذر بالخطر. لم يكن يوجد فعليًّا خارج الفلسفة. ويرى بياجيه أن هذا يرجع إلى البنية الاجتماعية للأكاديمية الفرنسية، ورصد ثلاثة عوامل رئيسية. الدور الاجتماعي المحدد «لدروس الفلسفة» (أي السنة النهائية في الليسيه الفرنسية) يقدم عدَّة وظائف أكاديمية. كان حكم المسنين من الأساتذة المحافظين في الجامعة ينظم طريقة تشغيل الأساتذة عن طريق «المسابقات» مما يضمن وجود النزعة المحافظة على كل المستويات. منعت عادة أن يعد الأستاذ الذي على وشك الإحالة إلى المعاش خلفه لكيلا يحدث أي تجديد. ويرى بياجيه أن هذه العوامل جعلت الفلاسفة الفرنسيين يؤمنون بأنهم على قمة كل أشكال المعرفة، وأدت إلى منع ازدهار علم النفس التجريبي. وينبغي أن نلاحظ هنا أن بياجيه يصف وضعًا كان يتلاشى فعليًّا في ١٩٦٥م عند نشر بحثه.

بعد هذا الاتهام للمؤسسة الفلسفية الفرنسية، طرح بياجيه مسألة تكوين علم جديد يسمى «الإبستمولوجيا الجينية». تختلف الإبستمولوجيا الجينية عن الإبستمولوجيا القياسية في المسألة الأساسية المطروحة. تثير الإبستمولوجيا القياسية مسألة احتمالية المعرفة عمومًا، وتطرح الإبستمولوجيا الجينية مسألة احتمالية نمو المعرفة. «كيف تنمو المعرفة؟»، ليس سؤالًا فلسفيًّا رغم ذلك. إنه سؤال إمبريقي يتطلب معيارًا موضوعيًّا للتدقيق التجريبي في البيئة العلمية.

لترسيخ هذا العلم الجديد، طلب بياجيه مساعدة مالية من مؤسسة روكفلر لإنشاء مركز للإبستمولوجيا الجينية، وكان بالضرورة محاولة متعددة التخصصات، تتأسس على جهود مشتركة لمتخصصين في المنطق والرياضيات والفيزياء والسبرنطيقيا وعلم الأحياء وعلم اللغة النفسي وتاريخ العلوم. رغم أن بياجيه لاحظ بزهو، أنه كان نواة هذا كله، إلا أنه لم يستطع القيام بالمهمة وحده لأنه «بقدر ما يمكن للمرء أن يتحدث عن «نظام بياجيه» فسوف يكون علامة على فشلي» (١٩٧١م، ص٤٤)؛ وهكذا كان استخفاف بياجيه بأي إنتاج فردي عظيمًا.

يتذكر أن مؤسسة روكفلر ترددت في البداية. ثم، افترض أن الفيلسوف (لاحظْ هذا) وولف مايز، من مانشستر، زار جينيف وكتب تقريرًا للمؤسسة. وكان تقرير مايز ماهرًا

بما يكفي ليضمن قَبول بياجيه لدورة ثانية من المناقشات طرح أثناءها السؤال التالي، وهو سؤال عملي جدًّا: «كيف يمكن أن تجد أناسًا بارعين بما يكفي للتعاون بفاعلية ومغفلين بما يكفي للتخلي عن سنة كاملة من أبحاثهم في الرياضيات أو المنطق ... إلخ، ومغامرين بما يكفي للحوار مع ملاحظي أطفال؟» (١٩٧١م، ص٤٦). إن بياجيه، على ما يبدو، ردَّ عليهم بما يرضي اللجنة، حيث إنه منح التأسيس الضروري لبدء «المركز الدولي للإبستمولوجيا الجينية».

كانت البدايات صعبة: كان على علماء النفس أن يجدوا لغةً مشتركة مع متخصصين في المنطق والرياضيات، لكنهم، في النهاية، أداروا العمل معًا. في السنة التالية، عمل فريق من أربعة أشخاص مكون من اثنين متخصصين في علم اللغة النفسي واثنين في المنطق على مسألة العلاقات بين الأحكام التوليفية (أو الإمبريقية) والأحكام التحليلية (أو المنطقية-الرياضية)، إحدى العقائد الرئيسية للنزعة الإمبريقية المنطقية. وتم اكتشاف أنه على عكس رأي النزعة الإمبريقية المنطقية، كانت هناك كل أنواع الأوضاع المتوسطة بين الأحكام التوليفية والتحليلية الصارمة بالمعنى المنطقي، لكن ممثل النزعة الإمبريقية المنطقية، المنطقي البلغاري أبوستل Apostel، حاول أن يحفظ المظاهر بافتراض هبوط خطِّيٍّ من الأحكام الإمبريقية إلى الأحكام المنطقية.

أسست مناقشة العمل، بواسطة مجموعة من ١٠ مناقشين من الضيوف في أسبوع، شكل المؤتمرات السنوية في المستقبل. وقد قنع بياجيه بالنتيجة النهائية رغم خوفه من ردود أفعال «بيت» E. W. Beth من أمستردام، وهو منطقي نشر، بناء على طلب الأب بوشنسكي Bochenski (وهو منطقي بولندي في جامعة فريبورج Fribourg)، نقدًا لاذعًا لكتاب بياجيه «بحث في المنطق». صار كل شيء بشكل جيد، الأبُ بوشنسكي شيطانٌ، و«بيت» شخص طيب وأمين، في رأي بياجيه، ومن الممكن أن يتعاونا معًا.

بعد سبع سنوات من منح روكفلر، استقر المركز بواسطة مؤسسة العلوم القومية في سويسرا بقية حياة بياجيه (٢٥ سنة). ومن الغريب تمامًا أن جيروم برنر كان حاضرًا في ذلك المؤتمر ولم يعلق عليه بياجيه وهو يسجل اسمه ضمن المشاركين. ومن الواضح أن هذه السيرة الذاتية موجهة إلى جمهور لا يدرك مشاكله مع برنر. أشار بياجيه إلى أن نجاح المركز يرجع أساسًا إلى معاونيه الممتازين: بيير جريكو Gréco، وجان بليز جريز Grize، وليو أبوستل، وسيمور بابرت Papert.

هذا الاختيار، والطريقة التي يتم بها تقديم هؤلاء المعاونين، مهم. جريكو، وهو عالم نفس، يقدم باعتباره طالبًا متفوقًا (الأول من نوعه على المستوى القومي الفرنسي). وهذا

يعني إشارة إيجابية إلى المدارس العليا الفرنسية وإلى مسابقات التعيين، وهما مؤسستان انتقدهما بياجيه من قبل في هذه السيرة الذاتية باعتبارهما تقضيان على المواهب الشابة في فرنسا.

يُصور «جريز»، وهو منطقي ورياضي سويسري تأثر بالخبراء البلغاريين، رجلًا يسعى إلى صياغة منطقية للبنى الطبيعية في التفكير. ويرحب بـ«ليو أبوستل» باعتباره وضعيًّا منطقيًّا تحوَّل إلى إبستمولوجيًّا جينيًّا. ويهتف لسيمور بابرت، وهو رياضي من جنوب أفريقيا، بسبب درجتَي الدكتوراه اللتين حصل عليهما في الرياضيات، وأعماله في معهد بونكريه Poincaré للرياضيات في باريس، ودراسته عن السبرنطيقا في المختبرات القومية في تدينتجون Teddington في إنجلترا (يقول بياجيه إنه مختبر الفيزياء في لندن) وأخيرًا وليس آخرًا، كفاءاته المتعددة. يشرف «تقريبًا» بكرسي المنطق في جامعة كمبردج، وهو محض خيال من بياجيه. ويذكر متعاونون آخرون لمساهمات محددة: بريسون Bresson، وجولبود Guilbaud، ونوفينسكي Nowinski، وجروبر Gruber، وماير Meyer. وكان هناك الكثير من الضيوف: كوين Quine، وكلوتش Culloch، وهلبوتش Halbwachs، وكوستا دي بيورجارد Beauregard، وجرنجير Grangier، بالإضافة إلى برنر بالطبع.

طبقًا لبياجيه، رحَّبت كلية العلوم في جامعة جينيف بالمركز وكان ينتمي إليها رسميًّا. لكن الفلاسفة في الجامعة لم يرحبوا به بالقدر نفسه، وكانوا جميعًا فينومينولوجيين متطرفين، رحبوا بالدراسات السيكولوجية التي أجراها بياجيه لكنهم لم يروا لها أي تأثير على المعرفة من منظور فلسفي، حتى إنهم أنشئوا كرسيًّا لعِلم النفس الفلسفي «لتوفير الأنثروبولوجيا الفلسفية المطلوبة» (Paiget 1971, p. 56) لأبحاث بياجيه. وشغل بياجيه الكرسي وقد أُعيدت تسميته «تاريخ علم النفس الفلسفي»، وهو تخصص، في رأي بياجيه، ينتمي بالفعل لتاريخ الماضي.

تنتهي السيرة الذاتية بهذه السخرية الأخيرة.

(٢-٣) التعليق

يختلف هذا النص عن السيرتين الذاتيتين الأُخريين في أبعاد مختلفة: الجمهور المستهدف، المتعاونين، الزملاء المذكورين أو ممن تغاضى عن ذكرهم، مركز جاذبية المناقشة. بالنسبة للجمهور، جمهور متعلم عام يميل إلى الفلسفة، بشكل خاص، ما يسميه الفرنسيون

«مثقفين intellectuels» – أي أولئك الذين عانوا ونجحوا في ظل النظام الذي هجاه بياجيه. ومن ثم، يحاط إسقاط الاسم المعتاد بمجموعة يفترض أنها معروفة لهؤلاء القراء. يذكر القليل، إن لم يكن القليل جدًّا، من علماء النفس في السيرة الذاتية الأخرى. يبقى الصراع مع الزملاء في أضيق الحدود، وخاصة عند المقارنة بالسيرة الذاتية الأساسية لبياجيه بوصفه سيكولوجيًّا.

بالطريقة نفسها، يقتصر ذكر المتعاونين المقربين على سيكولوجي واحد، بيير جريكو (وكان يقيم في باريس غالبًا)، ولم يشمل، على غير المتوقع، باربل إنهيلدر. الآخرون، رياضي، بابرت، ومنطقيان، أبوستل، وجريز. وفي الدائرة الثانية لما يعرف بالمتعاونين المميزين، لا يظهر إلا سيكولوجيان: جروبر وبريسون.

قارن هذا بالصورة الذاتية لبياجيه بوصفه سيكولوجيًّا. يذكر إنهيلدر وسنكلير وبوفيت مع إشارات تمجيدية وأيضًا إشارات إيجابية بالنسبة لبقية المتعاونين في جينيف؛ مما يعطي انطباعًا بأنَّ دَور علماء النفس في جينيف كان خاصًّا وثانويًّا: إدارة الأمور بالنسبة لبياجيه. مكانهم في التاريخ محدود، ويبدو مكان المتعاونين من خلفية مختلفة أكبر. وقد انعكس هذا في التنظيم الفعلي للأبحاث حول بياجيه، حيث جاء «المركز» في البداية، ثم حدث في المركز انقسام قوي بين «المنظِّرين» و«التجريبيين». تكونت المجموعة الأولى أساسًا من غير السيكولوجيين واقتصرت الثانية على السيكولوجيين.

يُذكَر، بشكل عابر، الزملاء في علم النفس الذين عارضوا نظريات بياجيه أو ناقشوها بشكل نقدي، دون إسهاب في مناقشة أطروحاتهم أو براهينهم. لم يدرك بياجيه موقعه الخاص في المجال قط، في هذه السيرة الذاتية أو في سيره الذاتية الأخرى. كان بياجيه يميل إلى التقليل من شأن موضعه، لأنه في معظم حياته الأكاديمية وبالتأكيد بعد ١٩٥٥م، كان هناك منافس واحد له في الاستشهاد به: سيجموند فرويد. حين كرر ديفيد إلكيند Elkind تجاربه الخاصة بالحماية، كان بياجيه عصبيًّا جدًّا – كما لو كان غير متأكد من النتيجة رغم كل التجريب الذي كان يجري في جينيف على هذه المسائل ويشمل عدة مدارس يوميًّا. هذه سمة من سمات التكوين الشخصي لبياجيه، ولم يفهمها زملاؤه العلماء إلا نادرًا. على ما أتذكر، أبدى مك كولتش Mc Culloch وحده ملاحظة واضحة تخص عدم شعور بياجيه بالأمان لكن مك كولتش تدرب ليكون طبيبًا نفسيًّا.

يُقدَّم تاريخ علاقة بياجيه مع مؤسسة روكفلر في هذه السيرة الذاتية كما لو أنها بدأت بمشروع مركز الإبستمولوجيا الجينية. ومن المسلَّم به أن هذا غير صحيح. اهتمت مؤسسة روكفلر بمشاريع بياجيه قبل إنشاء المركز بفترة طويلة. حين سمع كلبريد أن

الباحثين السويسريين يمكن أن تنطبق عليهم شروط مؤسسة روكفلر لمنح بمبالغ كبيرة، أعلن أن زائرًا من المؤسسة سيتم الترحيب به في معهد جان جاك روسو. وهكذا جاء الزائر وكان شخصًا ماهرًا لم يقرر فقط أن المعهد جيد جدًّا لكنه ذكر أيضًا أن شابًّا صاعدًا ممتازًا يساعد على نموه: جان بياجيه. وهكذا قبل الحرب العالمية الثانية، استقر بياجيه بواسطة المؤسسة ويبدو أن مشاكل الحرب كانت وراء وقف الاعتماد. وهكذا، حين عاد بياجيه إلى مؤسسة روكفلر، كان له سجل هناك وكان يستطيع أن يسحب من رصيده السابق.

وكان الاستنتاج المؤسف، فيما بعدُ، إنه رغم جهود بياجيه لإثبات العكس، لم تنجُ الإبستمولوجيا الجينية بعد موت مؤسسها، لا باعتبارها شكلًا خاصًّا من الإبستمولوجيا، ولا باعتبارها مؤسسة. وبالتالي، يفشل المقال الدفاعي العنيف الموسع في شكل سيرة ذاتية في تحقيق هدفه، حيث لم يعد أحد يسلك الطريق الذي اقترحه بياجيه. ما يبقي مرارة مؤكدة وذكرى لمعركة مريبة حول أفكار لم تبقَ على قيد الحياة بالشكل المتوقع.

(٣) الخلاصة العامة

إنَّ بياجيه، في سِيَرِه الذاتية كلها، هو نفسه ومختلف. الحقائق نفسها. الحكايات متماثلة، لكن النتيجة مختلفة تمامًا.

تقدِّم السيرةُ الذاتية الكبرى في «مجلة فيلفريدو باريتو» بيولوجيًّا بالتدريب، قادته قراءتُه لبرجسون إلى تصوُّر ذكاء الإنسان باعتباره امتدادًا للتكيف العضوي من منظور التطور. ومن المهم ملاحظة هذا؛ لأنَّ بياجيه لم يكن بيولوجيًّا بالتدريب، لكنه كان طبيعيًّا naturalist مهتمًّا بالتقسيم الحيواني للرخويات ومدربًا عليه. انبثق اهتمامه بالتطور والتكيف من البرجسونية أساسًا، أي من موقفه الميتافيزيقي الذي قاده إلى رفض الداروينية ونزعة التحور تمامًا، لصالح النسخ النوعي الذي حفظ الدَّور الفعال للأفراد في تاريخ التطور.

بالعكس، قدم في هذه السيرة الذاتية، نظريته في المعرفة باعتبارها نتاجًا للبرجسونية، ولم تكن كذلك. حين قرأ برجسون، كان يريد ترسيخ علم للأنواع مؤسس على مبدأ تفسيري عام خاص بالتوازن بين الأجزاء والكل. اتهم علماء النفس بعدم فهم ما يقصد القيام به، غافلين عن الحقيقة الساطعة بأنه لم يكن يقدم علم نفس بل إبستمولوجيًّا مستخدمًا علم النفس وسيلة للوصول إلى هدف.

في السيرة الذاتية في بداية كتاب «الحكمة ووهم الفلسفة» يوجد بياجيه ثالث: الميتافيزيقي الذي تحول إلى عالِم لقصور الفلسفة وغرور الفلاسفة. هنا، أمامنا شخصية عاشق منبوذ. لكن بعنف: كلمة «حكمة» مكتوبة بحروف صغيرة على غلاف الكتاب، بينما كلمة «وهم» مكتوبة بحروف كبيرة. وقد كتب الفصل الاستهلالي لتوضيح أن الطريقة الوحيدة لقول الحقيقة بالنسبة لإبستمولوجيٍّ هي استخدام علم النفس منهجًا لجمع البيانات لأنه مؤسس على حقائق موضوعية يضبطها الوسط العلمي الموضوعي كله (على عكس النظم الفردية «لفلاسفة في مقاعد وثيرة»).

ما المشترك في هذه السرديات المختلفة؟ ذاكرة الطفولة أساسًا: الخوف من التوحد، الحاجة إلى الانتماء إلى مكان ما، ضرورة فحص المخيلة طوال الوقت. من هنا التضاد بين الاستيعاب والتكيف، التوحد والتفكير الاجتماعي، الذاتية والموضوعية، الارتياب والخصوصيات، الأحلام والفنتازيات، التوازن بين المتناقضات باعتباره التفسير النهائي حينما وحيثما أمكن، وأيضًا الموازنة باعتبارها محرك النشوء والتطور. في النهاية، يبدو أن العنصر الأساسي في كل هذه الهويات، العنصر الذي يؤدي إلى سرديات مختلفة هو الخوف من الجنون في رجل يتمتع بمخيلة جريئة وأفكار طليقة. ربما كان الجنون يلوح خلف الصورة المرعبة لأمه العصابية. وهكذا تبدو نظرية بياجيه برمتها آلية دفاعية هائلة ضد الاكتئاب والفقد.

المراجع

Bergson, II. (1907), *Creative evolution* (A. Mitchell, Trans.), New York: Henry Holt (original version published 1911).

Boring, E. & Lindzey, G. (1967), *A history of psychology in autobiography*, Vol. 5, Worcester, MA: Clark University Press.

Bourdieu, P. (1986), L'illusion biographique, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, 62–63.

Ducret, J.–J. (1984), *Jean Piaget, savant et philosophe, Les années de formation*, 1907–1924, *Etude sur la formation des connaissances et du sujet de la connaissance*, 2 Vol, Genève: Droz.

Parrat-Dayan, S. (1993a), Le texte et ses voix: Piaget lu par ses pairs dans le milieu psychologique des années 1920–1930, *Archives de Psychologie*, 61, 127–152.

Parrat-Dayan, S. (1993b), La réception de l'oeuvre de Piaget dans le milieu pédagogique des années 1920–1930, *Revue française de pédagogie*, 104, 73–83.

Parrat-Dayan, S., & Vonèche, J. (1992), Comment les Anglo-saxons com-prennent l'équili-bration, In: D. Maurice & J. Montangero (Eds.), *Equilibre et Equilibration dans l'oeuvre de Jean Piaget et au regard de courants actuels*, Fondation Archives Jean Piaget, Cahier 12 (pp. 83–95), Genève: Fondation Archives Jean Piaget.

Pfister, O. (1920), Jean Piaget: Psychoanalyse und Pädagogik, *Imago*, 6, 294-295.

Piaget, J. (1918), *Recherche, Lausanne*: La Concorde.

Piaget, J. (1949), *Traité de logique*, Paris: A. Colin.

Piaget, J. (1950), *Introduction à l'épistémologie génétique*, 3 Vol, Paris: Presses universitaires de France.

Piaget, J. (1952), Autobiography, In: E. G. Boring, H. Werner, R. M. Yerkes & H. S. Langfeld (Eds.), *A history of psychology in autobiography*, Vol. 4, Worcester, MA.: Clark University Press.

Piaget, J. (1966), *Biology and knowledge: An essay on the relations between organic regulations and cognitive processes* (B. Walsh., Trans.), Chicago, IL: Chicago University Press.

Piaget, J. (1971), *Insights and illusion of philosophy* (W. Mays, Trans.), New York & Cleveland: The World Publishing Company.

Piaget, J. (1976/1966), Autobiographie, *Cahiers Vilfredo Pareto (Revue européenne des sciences sociales)*, 14, 1–43, Updated version of 1966, *Cahiers Vilfredo Pareto*, 4, 129–159 (Updated version of Piaget, 1952).

Ricœur, P. (1983, 1984, 1985), *Temps et récit,* 3 Vol, Paris: Seuil.

Skinner, B. F. (1961), *Cumulative record,* New York: Appleton–Century Crafts.

Sulloway, F. (1979), *Freud, biologist of the mind*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vidal, F. (1994), *Piaget before Piaget*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

الفصل الحادي عشر

من النهاية إلى البداية

الغائية بأثر رجعي في السيرة الذاتية

جينز بروكميير

وكل أيامنا الماضية أضاءت للحمقى
الطريق إلى الموت المغبر.

ماكبث، الفصل الخامس، المشهد الخامس، ٢٢–٢٣

ربما لا يكون من الصعب تمامًا أن نعرِّف سرد السيرة الذاتية: تشير قصة، أو جزء منها، بطريقة أو أخرى إلى تاريخ حياة شخص. طوال هذه السطور المألوفة، يبدو من المعقول أن نفهم سرد سيرة ذاتية باعتباره حياة إنسان تتشكل في الزمن. مثل هذا التعريف لموضوع السيرة الذاتية يهدف إلى التأكيد على الحياة باعتبارها عملية، في مقابل الآراء التي تركز على صورة أكثر استاتيكية للحياة، يتم التعبير عنها غالبًا بمقولات من قبيل «تصور الذات»، أو «الأنا»، أو «أنا». بهذه الطريقة، وضعنا في الصدارة الطبيعة الحساسة للزمن في سرد السيرة الذاتية، ويبدو أن هذه الخاصية للسرد هي ما يجعله طريقة قوية لإعطاء حياة الإنسان نظامًا في الزمن. حتى الآن تناولنا الموضوع — لكن من أو ما ذات سرد حياة؟ من المؤلف، من راوي القصة، ومن الذات خلف هذا الخطاب أو فيه؟ هل هناك ذات، أو ذات واحدة، عمومًا؟ تناقش هذه الأسئلة باستفاضة في نظرية السيرة الذاتية والسرد، وأتناول بعض النقط المركزية في هذه المناقشة فيما يلي.

تتضمن هذه الأسئلة كلها، وأيضًا كل سرد السيرة الذاتية نفسه، مجالًا واسعًا من الفرضيات السيكولوجية والافتراضات الفلسفية بشأن الهوية والسرد والزمن والعلاقة بينها. بالفحص الدقيق، حتى فكرة الحياة نفسها باعتبارها كيانًا معينًا، مسلمًا به كما هو، يتبين أنها غير ثابتة؛ وأيضًا الرأي العام المماثل بأن جشتالت السيرة (السيرة الذاتية) للحياة مطوق بتطور طبيعي من البداية إلى النهاية. وتشكل هذه القضايا البؤرة الثانية لهذا الفصل.

التيمة الثالثة التي نتناولها في هذا البحث رؤية الزمن والزمنية، وهي رؤية تنبثق من سرد السيرة الذاتية، وبالتالي المفاهيم الثقافية للزمن، وهي مفاهيم تقدم إطارًا لعملية السيرة الذاتية. أُومِنُ بأنَّ بناء الهوية يمكن اعتباره أساسًا بنية لنمط معين من الزمن. وأقترح أن يسمَّى زمن السيرة الذاتية، زمن حياة المرء. ويلعب السرد دورًا حاسمًا في عملية البناء هذه، ومن ثم أكرس اهتمامًا خاصًّا لخصائص «زمن السرد».

أخيرًا، ينبغي أن أذكر في البداية مباشرة أنني، لأشرح براهيني، سوف أناقش مادة قد تبدو غير عادية في هذا السياق. ولا أعتمد على النصوص السردية فقط بالمعنى اللغوي الضيق، لكنني أعتمد أيضًا على النصوص الأيقونية البصرية مثل النسيج السردي للوحات. وبدقة أكثر، سأقرأ البورتريه باعتباره جنسًا خاصًّا من سرديات الحياة. وأثناء ذلك أوضح أن تاريخ الفن منذ عصر النهضة يقدم جنسًا لرسم السيرة (الذاتية) يسمح بنظرات متعمقة جديدة ليس فقط في النسيج السردي للبورتريهات الذاتية، لكن أيضًا في طبيعة السيرة الذاتية.

(١) الغائية بأثر رجعي

أودُّ في البداية بحث فرضية تشترك فيها معظم السير الذاتية، وأيضًا نظريات السير الذاتية. فكرة أن قصص الحياة تعكس عملية في زمن، مثل العملية البيولوجية للحياة نفسها، تربط بشكل ما البداية بالنهاية. حتى الآن ربما يبدو هذا تصريحًا تافهًا إلى حد ما. ويكون أقل تفاهة، مع ذلك، حين تكون الطريقة التي نرى بها ارتباط بداية السيرة الذاتية ونهايتها مألوفة بالقدر نفسه. يتأسس هذا الارتباط بشكل يكاد يكون دائمًا على قصة التطور. قد تكون القصة مجزأة، تحتوي عناصر متناثرة من قصص أو سياقات استطرادية أخرى، لكنها تشترك عادة في بعض خصائص أجناس السرد التقليدي، من قبيل رواية التكوين، أو قصة الحج والمغامرة، أو التراجيديا، على الأقل إذا

جاءت في الأشكال الطبيعية أو اليومية لخطاب السيرة الذاتية. هذا الشرط، كما نرى، مناسبًا خاصةً إذا وضعنا في الاعتبار الأشكال البنيوية والحيل الأسلوبية التي يستخدمها كتاب الحداثة وما بعد الحداثة ومخرجو الأفلام والفنانون الآخرون لكي «يحكوا» أو «يقرءوا» حياة. نجد هنا تنوعًا عظيمًا لمحاولات رؤية الحياة باعتبارها مجموعة متنوعة ومجزأة وزائلة ومفتوحة لأشكال يومية لأحداث أو لغيرها من حكايات الحياة التي تعرض صورة مختلفة. تتميز عمومًا بحبكات محكمة، ذخيرة قياسية من الأجناس الأدبية، والبنى السردية الأخرى الشائعة — كما لو كان لدينا ميل لتفسير حيواتنا وحيوات الآخرين مثل «قراءة النص» texte lisible بتعبير رولان بارت.

أكد ألبرتو إيكو Eco، واضعًا في الاعتبار فكرة بارت، على التفاعل الملتبس بين الحياة والسرد. الحياة، كما يكتب إيكو (١٩٩٤م، ص١١٧–١١٨): «بالتأكيد أكثر شبهًا بـ «عوليس» من «الفرسان الثلاثة»، ومع ذلك نميل للتفكير فيها بمصطلحات «الفرسان الثلاثة» أكثر من ميلنا للتفكير فيها بمصطلحات «عوليس»». يبدو أن حياة تُحكى في سياق الحياة الواقعية يجب، قبل كل شيء، أن تقدم معنًى، أي معنى تقليديًّا، ويجب أن تفعل ذلك حتى في فشلها وهزائمها وصدفها. وتقدم معنى إذا حُكِيت، على سبيل المثال، في أحد أجناس الحبكة التقليدية، الأنماط الراسخة للسرد المنتشرة تمامًا في كل الثقافات. لا زلنا نعيش اليوم في عالم الحبكات في عصر الحكمة التقليدية، المحصنة في قصص الحب النمطية، ومسلسلات التليفزيون، والنعي، والمسلسلات الكوميدية، وتقديم الأشخاص أو الأحداث، رغم كل القفزات الكمية في بناء السرد في أدب الحداثة وما بعد الحداثة والسينما والمسرح والموسيقى والفنون الأخرى.

يرى بيتر بروكز Brooks، أن هذا لا يدعو للدهشة. ويبرهن على أن مفهوم الحبكة شيء في طبيعة منطق الخطاب السردي، شيء يسميه «الآلية المنظِّمة لنمط معين من فهم الإنسان» (Brooks 1984, p. 7). وبالنسبة لكل أشكال الخطاب والتفكير، الأشكال غير السردية، والتي بلا حبكة، والمفتوحة، التي تسلط عليها الأضواء في المناقشات النظرية في الفلسفة والعلوم الطبيعية والإنسانية، نبقى محددين أكثر بأعراف السرد التقليدي، كما يعبر بروكز «أكثر مما نتمنى أن نصدق». وطبقًا لرأي بروكز، بنية حبكة السرد الخط التنظيمي جدًّا للسرد في ثقافتنا، أصغر «خيط تصميم يجعل القصص ممكنة لأنه متناهٍ ومفهوم». ويواصل ليستنتج (١٩٨٤م، ص٦–٧) أنه «حتى مثل ذلك الوقت، ونحن نتوقف عن تبادل الفهم في شكل القصص، نحتاج إلى أن نبقى معتمدين على المنطق الذي نستخدمه لتشكيل القصص وفهمها، أي التي تعتمد على الحبكة».

وحتى قصة حياة «عديمة المعنى» و«تافهة»، حياة شخص ينتحر تتبع أجناس حبكة «حياة سعيدة» (مؤسسة ضمن أشياء أخرى على مفهوم «الحياة الطيبة» في الثقافة)، وتقوم بذلك بطريقة مماثلة لطريقة افتراض فكرة الخلو من المعنى وفكرة وجود لمعنى. غالبًا، لا تتأكد قواعد جنس أدبي إلا بكسرها وانتهاكها (Albasi & Brockmeier 1997). ويرى نورثروب فراي Frye (١٩٥٧م)، أن هذه القواعد متأصلة في النهاية في مجموعة من الأجناس الأدبية البدائية الشاملة أو الأساطير السردية التي ابتكرتها مخيلة الإنسان عبر العصور. تعمل هذه الأساطير مثل بنى الحبكة الثقافية التي لم تشكل فهمنا الأدبي فقط، بل شكلت أيضًا طريقة تصورنا للعالم ولأنفسنا. وهذه الأنماط السردية المنظِّمة، كما برهن فراي، جددت مادتنا كلها وعالمنا النفسي في العالم الإنساني، حيث اهتماماتنا ورغباتنا ومآزقنا ومخاوفنا.

وتناظر الحبكات المغلقة والأشكال التقليدية لجنس أدبي خاصية حتمية أخرى للسرديات التي تحدث بشكل طبيعي أو سرديات الحياة التلقائية: نقابل دائمًا ذاتًا تقطن في مركز القصة. حول ضمير المتكلم يدور السرد، وهو الذي يحدد بؤرتها. تظهر صورة أخرى إذا تحولنا مرة أخرى إلى القصة الأدبية في القرن العشرين حيث يتبين غالبًا أن الذات أو أنا السرد (إذا كانت هناك ذات أو أنا سرد على الإطلاق) ظاهرة مراوغة، جشتالت هامشيًّا — خاصة إذا رأيناها على خلفية بِنَى القوى غير المسماة لكنها تحدِّد في رواية فرانز كافكا «المحاكمة» التيار اللغوي للوعي ومباهجه، وتحدد آليات التطور في رواية جيمس جويس «عوليس»، والسيناريوهات غير المتوقعة التي تمتزج فيها طبقات الذاكرة والفنتازيا والتاريخ في أعمال سردية أحدث مثل مجموعة إتالو كالفينو Cosmicomics، وقصة مايكل أونداتي Ondaatje «المريض الإنجليزي»، ودون ديليلو Don DeLillo «العالم السفلي».

في المقابل، الذات في خطاب السيرة الذاتية اليومية، وكأنها غير مرتبطة تمامًا بطليعة قصة قرن الحداثة وما بعد الحداثة، المحور البنائي لتنظيم السرد عادةً. ولأنها في مركز الحبكة وتحدد محاور القصة، تبدو غالبًا، كما يقول جيروم برنر (١٩٩٠م، ص١٢١) «ذات بطل في عملية بناء: سواء كانت عاملًا نشطًا أو مجرِّبًا سلبيًّا، أو أداة لمصير ملتبس». في عملية البناء هذه تظهر أيضًا فكرة تعتبر حياة الإنسان تطوُّرًا زمنيًّا. أهتم خاصةً بهذه الفكرة وتصورها الضمني للزمن، لأنني أتوقع أن تتضمن ميتافيزيقا غريبة.

يستمر برنر، في مقاله في هذا الكتاب، في الإيحاء بأن دور البطل الذي تلعبه الذات ربما يرتبط بالمجموعة الكاملة التي ندعوها سيرة ذاتية. لا شك في أن هناك شيئًا غريبًا

بشأن هذه المجموعة: إنها قصة في الوقت ذاته عن الماضي والحاضر؛ عملية يمتزج فيها الاثنان؛ وعن المستقبل أيضًا، مستقبل يبدأ في لحظة حكي القصة. وهي أيضًا عن التزامن، أي الامتزاج بين الأشكال أو الصيغ الثلاث لزمن الإنسان — يمكن أن نفترض أنه سيناريو معقد إلى حد ما. ومن الغريب جدًّا أننا حين نقرأ أو نسمع سرد حياة لا ندرك عادة هذا البناء المخادع. لكن السيرة الذاتية، حتى في معظم أشكالها الأساسية، حكايةٌ دائمًا، يقدمها راوٍ هنا والآن، عن بطل يحمل اسمه هناك وحينذاك. لا تبدأ إلا على هذه النحو. عادة، حين تنتهي القصة (في الحاضر، حاضر يتطلع إلى المستقبل)، ينصهر البطل مع الراوي: أحكي قصة عن شخص يتبين في سياق هذه القصة أنه أنا، أي أنا الذي يحكي هذه القصة طوال الوقت. لا يميز هذان الموقفان منظورين سرديين مختلفين فقط، لكنهما يميزان أيضًا نقطتين سيكولوجيتين مختلفتين تتعلقان بالمرجعية والإطار الزمني. متذبذبة بينهما، تُعرَض ذات السيرة الذاتية.

لماذا تعرض معظم قصص السيرة الذاتية هذه البنية؟ للإجابة على هذا السؤال، نحتاج إلى إلقاء نظرة فاحصة على نسيجها السردي. وللقيام بذلك يمكن أن نميز بشكل أوضح النظامين اللذين ذكرْتُهما للتو، نظام «الحدث السردي» و«الحدث المسرود». يتجلى كل سرد في هذين النظامين. ومن الجلي أن قصة الحياة تُحكى في الحاضر، حاضر الحدث السردي (وينحَّى جانبًا أن هذا الحاضر يمكن أن يقدم مرة أخرى حدثًا في الماضي أو المستقبل، على سبيل المثال، في إطار السرد). هنا والآن المتعلقان بفعل الخطاب السردي، حكي القصة لشخص ما، نقطة الإقلاع في كل قصة. ويبقى أن هذا في النظام المسلسل زمنيًّا في معظم سرديات الحياة هو، في الوقت ذاته، نهاية — وإن تكُن مؤقتة — عملية، تحديدًا، مسار حياة شخص، حياة بدأت في وقت ما في الماضي. هذه العملية هي الحدث المسرود، أو، بشكل أدق، تسلسل الأحداث المسرودة. وتمثل هذه الأحداث المحتوى الحقيقي للقصة.

مرة أخرى، لا أتناول في هذه النقطة أي مضاعفات تنتج عن حقيقة أن الحدث السردي والحدث المسرود، في واقع الخطاب، يمتزجان بطرق عديدة. أريد فقط أن أوضح أن هذه المجموعة عن منظورين زمنيين رئيسيين: منظور يبدأ من الحاضر إلى الماضي، لكن يفعل هذا بطريقة تجعل الحاضر، في النهاية، يتلاءم بشكل متماسك مع المنظور الآخر الذي يقدم، بدوره، مسار الحياة منعكسًا (إلى حدٍّ ما) على طول بعد التسلسل الزمني. في هذه اللحظة، لحظة النهاية، ينصهر الحدث المسرود مع الحدث السردي. تأملْ، على سبيل المثال، تخطيطًا لسيرة ذاتية مثل هذا: «وُلدتُ في مدينة في الوديان الكئيبة والغبية في شمال

ألمانيا، وانتهى بي المطاف الآن، بعد سنوات طويلة من الترحال، إلى هذه البلدة الجميلة في هضاب «توسكاني» لأحكي لك، في عصرية مشمسة وأنا أجلس هنا في هذه الساحة، كيف حدث هذا كله». حتى هذا السرد البسيط يتضمن المنظورين ولحظة انصهارهما أيضًا، أي لحظة حكي القصة.

ثمة تأثير مذهل ينبثق غالبًا من مثل هذه المجموعة يتمثل في أن حياة المرء، بمجرد تشكلها وترتيبها مسلسلة بوصفها حدثًا سرديًّا، تبدو تطورًا باتجاه هدف معين — وكأنها النهاية (أي حاضر الحدث السردي)، غاية رحلة المرء، هدف كان لا بدَّ من الوصول إليه منذ البداية الحقيقية مثل إيثاكا أوديسوس. بالضبط، وهنا والآن المتعلقان بالحدث السردي يتبعان الأحداث المسرودة في الماضي، تميل النهاية (المؤقتة) للحياة المسرودة إلى أن تبدو «غاية» تاريخ حياة المرء — وكأن النظام المسلسل في الزمن صار نظامًا عِليًّا أو غائيًّا للأحداث. وأسمِّي هذا المزج لِبنى التطور والسرد والزمن «غائية بأثر رجعي». كما أوضحتُ في موضع آخر على مستوى فلسفي أكثر (Brockmeier 1992)، تضافرت فكرة التطور، عبر تاريخ الفكر الغربي، بشكل لا فكاك منه مع فكرة «تحقيق الغاية». ويتجلى هذا خاصةً في مفاهيم تطور الإنسان وتاريخ الحياة. وقد طرح مارك فريمان (١٩٩٣م) نقطة مماثلة؛ متأملًا النماذج السيكولوجية والفلسفية للتطور، لاحظ أن «من الصعب تمامًا الحديث عن التطور دون وضع هدف، غاية، فيها تبلغ العملية ذروتها. بقدر ما يحفظ مفهوم [التطور] دلالاته التقليدية المتجهة إلى الأمام، إنها، ولا بدَّ أن تكون، باتجاه شيء ما: غاية، مكان مرتفع» (Freeman 1993, p. 13).

متبعًا الخط الذي اقترحتُه للمناقشة، ربما نمضي لنقول، على الأقل في سرد السيرة الذاتية، من المستحيل تجنب وضع غاية بسبب القيود السردية المتأصلة في هذا الجنس الأدبي. وهذا لا يعني أنني أريد أن أتجاهل أو حتى أستبعد المحاولات التي سبق ذكرها لأدب الحداثة وما بعد الحداثة لمحو حقيقة الذات. وهي محاولات تميل، مثل الأعراض الجانبية، إلى إذابة فكرة التماسك والتطور الخطي. لكنني أتساءل: إلى أي مدى كان للأعمال الطليعية في الفن تأثير على طريقة فهم الناس في ثقافتنا لحيواتهم اليومية. وذكرْتُ، معتمدًا على بارت وإيكو وبروكز، أن معظم سرديات السيرة الذاتية تتبع خطوطًا تقليدية أكثر في الحبكة. يكتب إيكو (١٩٩٤م، ص١١٨): «لأن القصة تبدو بيئة مريحة أكثر من الحياة، نحاول أن نقرأها وكأنها قطعة من قصة تقليدية جدًّا ومن ثم متوقعة.

لكن رغم أن هناك بالتأكيد فجوة بين أدب القرن العشرين والطليعة الفنية وذخيرة السرد المستخدمة عادة في عملية السيرة الذاتية (وأُومِنُ حتى في عملية السيرة الذاتية

لمعظم الكتاب والفنانين في الحداثة وما بعد الحداثة)، ليس من الصعب توضيح أن كل قصة سيرة ذاتية تحدث بشكل طبيعي، بشكل أو آخر، تعتمد على النماذج الأدبية. ومن المؤكد أن الثقافة الأدبية للغرب لا تميزها قصة الحداثة وما بعد الحداثة إلا بشكل ضئيل. معظم قَصِّ السيرة الذاتية، الطبيعية والقصصية، تبدأ بطراز تقليدي مع قصة إطارية ملموسة أو سرد تمهيدي لربط قصة الحياة بالموقف الحالي، كما تفعل أية حكاية تقليدية عن الحياة تحكي طبقًا لمحاور الأجناس الأدبية مثل قصة الحج، ورواية التكوين، وقصة الحب، وقصة التحرر، وما شابه: حدث شيء استثنائي، نقطة تحول في الحياة، نجاح أو أزمة، إلهام غير متوقع، شك ذاتي أو تطهير. الآن، ربما في لحظة استعادة المرء لأنفاسه، يثار السؤال، باعثًا الحدث السردي: كيف حدث هذا كله، كيف كان كل هذا ممكنًا؟ وبقدر ما تحاول القصة أن تقدم إجابة لهذا السؤال، يظهر عادة الحدث السردي (والموقف الاستثنائي الذي يندمج فيه) على شكل نتيجة، أو حتى نتيجة منطقية للحدث السردي. وهذا ما أعنيه بالضبط بالغائية بأثر رجعي: نظام لزمن انقضى وزمن مسرود ينبثق فيه الحاضر من الماضي مثل التدفق الشهير للزمن. يبدو أن تدفق الحياة في عملية سرده يتحول إلى تدفق للضرورة.

ثمة نتيجة ضمنية لهذا التحول، وهي أن سرد السيرة الذاتية يميل إلى خسارة بُعد جوهري لحياة الإنسان: الفرصة. يظهر «الزمن المنقضي» في صورة ارتباط مباشر أو خطِّي بين لحظتين محددتين جيدًا في الزمن. بهذا الأسلوب، تبدو شكوك الحياة وعشوائيتها وقد تم استيعابها. ويتقلص حتمًا تعدد الاختيارات، مدرَكة وغير مدرَكة، وهي مميزة جدًّا لقوة الإنسان، إلى سلسلة بسيطة من الأحداث. وكثيرًا ما يمنح هذا البناء الغائي لزمن خطِّي حكاية السيرة الذاتية مغزًى حتميًّا. مصبوبة في نسيج سردي ضيق، تجعل القصةُ الحياةَ تبدو مثل كلٍّ موحد، «مثل سويتر منسوج بكثافة شديدة بحيث لا ينفذ منه الهواء»، بتعبير الكاتبة الإيطالية ناتليا جنزبرج (١٩٥٦م). بمصطلحات نظرية أكثر يمكن التحدث عن الخطية الغائية للصدفة، تأثير يبدو خاصية طبيعية لتطور الإنسان؛ تبدو سمة لطبيعة الإنسان نفسها، شيئًا يعطي وجوديًّا مثل حقيقة أن زمن الحياة محدود.

السؤال الذي أهتم به: كيف يعمل هذا النوع من التحول وكيف يشكل أفكارنا عن الذات والهوية؟ أتوقع أن تكون الغائية الخاصة المنبثقة في هذه العملية عنصرًا أساسيًّا للميتافيزيقا الغامضة لما يعتبر تطورًا في معظم السير الذاتية وسرديات الحياة. ورغم أنني

سألقي نظرة في ضوء نقدي إلى حد ما، إلا أنه يبدو نمطًا من التماسك يتشكل، في النهاية، بشكل حتمي حينما نحكي التاريخ، سواء كان حكايات تاريخية أو دراسة التاريخ، أو سرد الأساطير والأشكال الأخرى من الذاكرة الثقافية، أو قصص حيواتنا الفردية.

(٢) «الحياة المنقضية» في السيرة الذاتية والبورتريه

لفحص هذا التحول الغائي الغريب أودُّ تتبُّع السؤال: مَن يحكي القصة؟ لمن نستمع، أيَّ نص نقرأ، أيَّ صور أو أفلام نشاهد حين يعرض سرد حياة؟ بالطبع، يوحي التصور المألوف للسيرة الذاتية بإجابة معينة: السيرة الذاتية عن سيرة مصممة ذاتيًّا، كما نقرأ في «قاموس أكسفورد الإنجليزي»: «قصة حياة شخص كتبها بنفسه.» ورغم أنني لا أتناول هنا كيف تكتب حياة شخص، إلا أنني أستخدم مصطلح «كتابة» بطريقة تختلف عن الاستخدام الشائع في «قاموس أكسفورد الإنجليزي». لن أشير إلى الكتابة مقابل اللغة الشفهية، لكن بمعناها السيميوطيقي أو الفلسفي الأوسع. بهذا المعنى، تعني الكتابة ممارسة لنقش (أي تجسيد) نص له معنى (أي نظام من العلامات) ونتيجة هذه الممارسة: مجموعة من العلامات لها معنى لتُقرَأ وتُفسَّر. من هذا المنظور، تقترب الكتابة مما أشار إليه فيتجنشتاين بلعبة اللغة، رغم أنها لعبة لغوية خاصة.

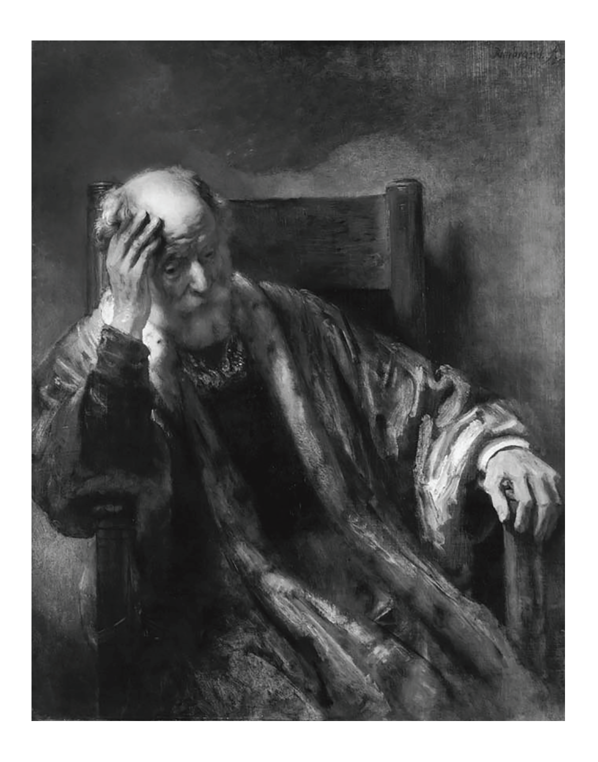
لأعدْ إلى لحظة الفهم العام للسيرة الذاتية. اللهجة هنا بشكل لا لبس فيه خاصة بالجزء اليوناني من الكلمة المركبة auto-biography: تعني auto «الذات، ما يخص المرء، بذاته، المستقل (أو بشكل مستقل)»، مرة أخرى عن «قاموس أكسفورد الإنجليزي». هذا التأكيد على الذات مصدرًا مستقلًّا وبالتالي أصيلًا للكتابة عن حياة يتردد صداه في التعريفات التقليدية للسيرة الذاتية. وتوجد هذه التعريفات ضمنيًّا، في الأجناس النثرية القصصية والوثائقية وفي الخطاب اليومي، وتوجد صراحة في نظرية السيرة الذاتية. أكد فيليب ليون Lejeune (١٩٨٩م)، وهو واحد من أوائل منظري السيرة الذاتية على ثلاث خصائص تميز هذا الجنس الأدبي. أولًا: يؤخذ منظور السيرة الذاتية من الموقع الممتاز للنظر بأثر رجعي؛ ثانيًا: تركز على الحياة الفردية؛ ثالثًا: تهتم بالوجود الخاص للمرء، أي سياق حياة انقضى إمبريقيًّا (وهكذا فهو معطًى وجودي). طبقًا لرأي ليون، يوقِّع، إذا جاز التعبير، كل من راوي السيرة الذاتية أو كاتبها والمستمع إليها أو قارئها، عقدًا يتم الاتفاق فيه على هذه الخصائص الأساسية. ويصنع هذا ما يسميه ليون «ميثاق السيرة الذاتية». احتلَّ هذا الفهم للسيرة الذاتية، بطريقة أو أخرى، مكانًا بارزًا في الثقافة الغربية

لفترة طويلة. وأود أن أبرهن على أنه جزء من المسار التاريخي الثقافي نفسه الذي احتلَّته فكرة النظام الغائي للحياة.

ولجعل هذه المقولة أكثر وضوحًا، ولعرض كيف يتشابك هذان المنظوران لعملية السيرة الذاتية معًا، أصفها بطريقة بصرية أكثر. أناقش أمثلة بصرية أو تصويرية: صور الحياة، إذا جاز التعبير. هناك سببان وراء رغبتي في ضم السرديات التصويرية في مجموعة النصوص السردية التي أفحصها. سبب يتعلق بالتيمة؛ يتأسس على فرضية أن البورتريه الحديث (والبورتريه الذاتي خاصةً) كان، من بدايته، الجنس الأدبي الأكثر تعقيدًا في كتابة الحياة، وأوضح هذه الفرضية بعد لحظة. ويتعلق السبب الثاني بفهم السرد ليس باعتباره كيانًا لغويًّا في الأساس ولكن، بمعنى أكثر عمومية، باعتباره القدرة أو المقدرة على «أن تحكي قصة»، بتعبير ميك بال Mieke Bal (١٩٩٧م). النص السردي، من هذا المنظور، نص يروى فيه عامل أو أكثر قصة في وسط خاص. يمكن أن يكون الوسط لغويًّا، ويمكن أن يكون تخيليًّا، أو صوتًا، أو بنية فضائية، أو مزيجًا منها. يجد هذا الفهم للسرد كثيرًا من المؤيدين في نظرية السرد الحديث والسيميوطيقا. وأتناوله بمزيد من التفصيل (وأقدم أيضًا المزيد من البراهين النظرية) لأنني أعتقد أن اعتبار البورتريه شكلًا بصريًّا لكتابة الحياة كاشف بشكل خاص.

لكن كيف يمكن لسرد حياة أن يصبح منتجًا أيقونيًّا؟ ما الصور البصرية لتاريخ حياة المرء؟ لنتأمل مثالًا. إذا اعتقدنا أن المنظور الخاص للسيرة الذاتية، كما قدمته للتو، فقد ترد إلى الذهن صورة شخص قد يكون في شيخوخته، ينظر الآن إلى «حياته المنقضية»، ربما ليقيمها، محاولًا أن يوضح المهم، الصواب أو الخطأ، وما يعنيه هذا كله. ربما يجد المرء هنا نموذجًا أصليًّا أيقونيًّا، شيئًا نتوهم أننا رأيناه من قبل ومن الصعب تحديد موضعه لأنه صار جزءًا من ذاكرتنا البصرية الجمعية. ومن مصادر هذا البُعد التصويري لذاكرتنا الثقافية التقاليد الأيقونية الطويلة الثرية في رسم البورتريه، وهو يشكل هذه الرؤية ويوضحها. أطرح هذه التقاليد «لبورتريه السيرة الذاتية» ليس فقط لأنه يقدم مثالًا لمناقشة الرأي التقليدي عن السيرة الذاتية، لكنه يوضح أيضًا، في المقابل، المقاربة التي أود اقتراحها لسرديات الحياة.

في ضوء هذا الاقتراح، أتمنَّى أن تصبح المقولة مقبولة بحيث لا يكون هناك تعارض بين حقيقة أن الرسم، أساسًا، نظام رمزي أيقوني والطبيعة السردية (أي اللغوية)، أساسًا، لعملية السيرة الذاتية. برهاني هو أن الصور والكلمات، التخيل والسرد يتضافران

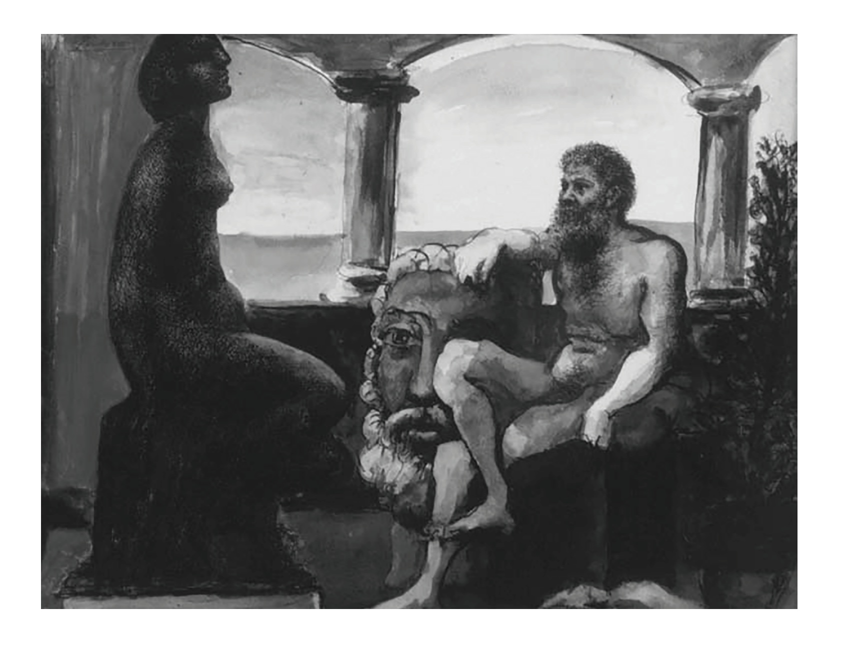


شكل ١١-١: رمبرانت: «عجوز في مقعد وثير» (المعرض الوطني، لندن).

في النسيج السيموطيقي ذاته للمعنى. إنهما مساران متداخلان في الفضاء الرمزي نفسه، فضاء للمعنى تحدث فيه خبرتنا وفيه نحاول أن نفهم العالم.

منذ نشأة البورتريه بوصفه جنسًا مستقلًّا في عصر النهضة، تظهر صور لا تحصى لرجال ونساء في وضع تأمل ذاتي لتؤكد الرأي النموذجي المزعوم عن السيرة الذاتية «من النهاية إلى البداية».

يمكن اعتبار بورتريه رمبرانت «عجوز في مقعد وثير»، المحفوظ في المعرض الوطني في لندن، تمثيلًا قويًّا لهذا الرأي: صورة للجشتالت الفينومينولوجي الذي سماه جوته «الانسحاب من العالم الظاهري». يعرض البورتريه رجلًا عجوزًا يبدو، رغم أن معطفه يشير إلى الثراء ومكانة اجتماعية مهمة، غير مهتم بمظهره الدنيوي. لكن رغم جلسته مجهدًا وشاردًا، نشعر بأنه رأى الحياة وتقلباتها. إلى أي مكان آخر يمكن تتجه نظرته



شكل ١١-٢: بيكاسو: «النحات وتمثاله» (المعرض الوطني الجديد، مجموعة برجرين Berggruen، برلين).

إن لم يكن إلى الماضي، أو، عمومًا، بعيدًا عن الحاضر؟ وهكذا يمكن أن نعتبر بورتريه حياة رمبرانت نموذجًا، تمثيلًا لنموذج أصلي تقريبًا فيما يتعلق بوضع السيرة الذاتية «من النهاية إلى البداية».

في انسحابه من الحاضر إلى ماضي «حياته المنقضية»، كما يمكن القول بالاتفاق مع تعبير جوته، إن ذات السيرة الذاتية ليست وحدها بالضرورة، كما يمكن أن نرى في صورة أخرى. لا تصور تنويعة بيكاسو على هذه التيمة، «النحات وتمثاله»، رجلًا عجوزًا فقط، فنانًا في هذه الحالة، لكنها تصور شخصًا ثانيًا: شابة يتطلع إليها العجوز.

ومن الواضح أن هذه الصورة لا تمثل تيمة العجوز والشابة، الحياة المنقضية والحياة المستقبلية فقط، لكنها تمثل أيضًا تيمة الفنان وتمثاله، وهو عنوان الصورة، وهي ضمن مجموعة برجرين في المعرض الوطني الجديد في برلين. يجلس الفنان في وضع مماثل لعجوز رمبرانت في مقعده الوثير ينظر إلى تمثاله، نتاج عمله وحياته، وهو يريح ذراعه على تمثال آخر بجانبه يبدو أنه بورتريه له. تتجسد إبداعاته، متضمنة الشابة ونفسه،

في حجر، مادة تبقيه على قيد الحياة. وهكذا تتفتح نظرته إلى الماضي في الوقت ذاته على نظرته إلى المستقبل، مستقبل أعماله بوصفه فنانًا تستمر حياته حتى بعد وفاته. وطبقًا لذلك، توضع المجموعة كلها أمام سماء زرقاء ساطعة وأفق البحر المفتوح. هذا هو البحر نفسه — كما قد يعتقد المرء، متتبعًا آثارًا لمشهد البحر المتوسط في العصور القديمة — الذي لا بدَّ أن أوديسيوس أبحر فيه.

إنها أيضًا قراءة حَذِرة لصورة تضم أكثر من شخص ومستويات زمنية متعددة للمعنى، تخلق معًا تكوينًا كثيفًا للزمن: تتشابك طبقات متنوعة من الزمن الطبيعي والتاريخ والخلود. وتشمل هذه الطبقات أيضًا خصائص الماضي والحاضر والمستقبل؛ زمن المؤلف وعمليته الإبداعية، وتتضافر معها كلها طبقات الحياة من الشباب إلى الشيخوخة. ومن المؤكد أن هذا السيناريو يسمح بتحليل أكثر دقة للارتباط بالزمن. ومع ذلك، حتى حينذاك لا نتخطى حتى أفق الحياة الواحدة وآفاق زمنها، بقدر كثرتها. مهد بيكاسو نفسُه خشبةَ المسرح: التركيز على الفنان (حتى لو كانت هذه صيغة المفرد العام) وعمله، كما يعلن عنوان الصورة. وبقدر تتبع المسار الذي رسمته الخطوط التفسيرية التقليدية لنقطة امتياز الأثر الرجعي، والتركيز على حياة فردية، وعلى وجود محدد «لحياة منقضية»، يمكننا بسهولة مد الضربات السردية المخططة في صورة بيكاسو إلى قصة سيرة ذاتية حقيقية. لكن هذا يعني أننا ننتقل دائمًا، عبر هذه الخطوط، داخل صيغة ذات فردية تحكي قصة حياتها. وفي هذه الحالة نكون جميعًا أكثر استعدادًا للقيام بذلك لنعرف أن كل أعمال بيكاسو تقريبًا ترتبط بطريقة أو أخرى بحياة الفنان وذاته، ومحاولاته لفهمها.

(٣) البورتريه كتابة حياة

التحول إلى بورتريه آخر يجعل هذه الطريقة التقليدية لرؤية حياة وتمثيلها أكثر صعوبة. إنه بورتريه نصفي ينسب لألبرخت دورر.[١] تقودنا جانبًا نظرة متفحصة له إلى تعقيدات بورتريه السيرة (الذاتية)، قبل أن نعود إلى قضية الغائية بأثر رجعي وقضية الزمن في السيرة الذاتية.

---

[١] ألبرخت دورر Albrecht Dürer (١٤٧١–١٥٢٨م): فنان وعالم رياضيات ألماني. (المترجم)



شكل ١١-٣: دورر: بورتريه، ١٤٩٧م (المعرض الوطني، لندن).

يعرض أيضًا بورتريه دورر من سنة ١٤٩٧م، وهو معروض في المعرض الوطني في لندن، رجلًا في سن النضج. وحيث إننا نعرف أن الصورة تصوره وهو في السبعين، يمكن أن نقول إنه رجل عجوز جدًّا، نظرًا للمتوسط المنخفض المتوقع للحياة في نهاية القرن الخامس عشر وقت رسم الصورة.

لكننا نميل، عند النظر إلى هذا البورتريه للتفكير في رجل عجوز مهيب بأقل ممَّا نميل للتفكير في شخص قوي في نضجه التام. بوعي وثقة في النفس، محدِّد جسديًّا وذهنيًّا، يحدق بحدة، وربما ببعض التحدي، إلى المشاهد. لكن من المشاهِد؟ من المتفحص، من يقيِّم من؟ يجلب السؤال نظرة جديدة، أو بشكل أكثر دقة، عدة نظرات جديدة؟ هناك على الأقل ثلاث طرق محتملة لمثل هذا التقييم، ثلاثة آراء، أو لنقل ثلاثة أصوات، سردية: الرجل المرسوم، والمشاهد، والرسام. من يروى القصة؟ ولمن؟

في صورة هذا الرجل، تخلَّى دورر تمامًا عن الزخرفة والديكور. لا إشارة أو تلميح يكشف مهنة الرجل المصوَّر، أو وضعه الاجتماعي، أو مكانته العامة. لا تضاف رموز خلقية أو رسائل دينية أساسية للصورة. وهذا أكثر إثارة للدهشة لأن هذه «النصوص الملحقة paratexts»، إذا تبنينا مفهوم جيرار جينيت (١٩٨٧م)، في عصر النهضة، وليس

حينذاك فقط، تعتبر جزءًا أساسيًّا من البورتريه، ومن التعريف الاجتماعي والشخصي للشخص. كان يقصد من البورتريه وضع فرد، أو جماعة، في شبكة من المعاني الرمزية المحددة جيدًا، لكشف نظام خفي غالبًا للإشارة إلى الثقافة الاجتماعية والدينية والفكرية لشخص ينتمي لها أو يريد أن يُعتبَر منتميًا لها. وكانت هذه، كما أشار ستيفن جرينبلات Greenblatt (١٩٨٠م)، طريقة للتعبير عن حياة شخص في نص: تحويل قصة حياة إلى نص بصري يمكن للآخرين قراءته.

في المقابل، في هذه اللوحة أهمل دورر بوضوح كل القواعد القانونية لهذا الجنس الفني. بينما يظهر وجه المصوَّر بدقة فائقة، مرسومًا بريشة رفيعة بتقنية تشبه الرسم بالقلم الرصاص، إلا أن ملابس الجليس ليست لا رسمًا تخطيطيًّا. يبدو أنها، مثل بقية الصورة، أبدعتْ دون طموح فني. ويعتقد عدد من مؤرخي الفن أن اللوحة غير مكتملة، أو أنها ليست من أعمال دورر على الإطلاق. ومع ذلك، في قراءتي لهذا البورتريه، هذه العلاقة غير المتوازنة كما يفترض بين الصورة والخلفية لا توضح بالضرورة أن الصورة مجزأة؛ ربما حتى تثري تكوينها، لأننا قد نتوقع — ونحن نعرف الكمال التقني الذي حققه الرسام الشاب — أن الأمر لم يكن ليستغرق منه الكثير ليكمل تفاصيل زخرفة الملابس والخلفية. والاحتمال الأقوى أن دورر في هذه الحالة لم يهتم إطلاقًا بلفت الانتباه إلى السياق وإلى «النصية» الاجتماعية للموديل. كان يريد تصويره بالتركيز التام على وجه هذا الرجل وجلسته الشخصية التي رآها فيه. وهكذا نشعر على الفور بالنبرة الشخصية الأليفة جدًّا للبورتريه.

لنفهم تمامًا هذه الألفة من الضروري أن نضع في الاعتبار السياق الثقافي لجنس البورتريه الفردي. بينما كان البورتريه، في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، شكلًا فنيًّا راسخًا تمامًا في كل أرجاء أوروبا في عصر النهضة، إلا أن ظهور البورتريه جنسًا مستقلًّا حدث في فترة حديثة نسبيًّا. مثل معظم النزعات في ثقافة عصر النهضة، تم تشجيعه بنموذج من العصور القديمة. وتوضح بورتريهات القرن الخامس عشر هذا بجلاء: كانت تقف عادة تحت الكتفين كأنها مكافئة للتماثيل النصفية الرخامية الكلاسيكية، وكانت ترسم غالبًا في بروفيل وكأنها تقليد لرءوس الأباطرة على العملات الرومانية. وفقط في ١٥٠٠م تقريبًا بدأ فنانون مثل ليوناردو ورفائيل وبليني ودورر — الذي اتصل وهو في فيينا في ١٥٠٥–١٥٠٦م ببليني — التحرر من هذا التقليد لينتجوا أعمالًا تختلف عن الأعمال الكلاسيكية السابقة.

ومن أمثلة ذلك صورة دورر، وقد رسمها في ١٤٩٧م، وكانت من أوائل البورتريهات. لكن دورر طوَّر، من البدايات الأولى، أسلوبًا شخصيًّا غير معتاد للبورتريه. وبينما مال الفنانون الإيطاليون — والمدرسة الفينيسية السائدة — إلى استخدام التقاليد المعيارية للأشخاص والمناظر الطبيعية والمكونات، فُتِن دورر بالخاص والمتميز. لم يُضْفِ أي فنان فينيسي حتى عصر دورر على البورتريه مثل هذا القدر من الفردية والشكلية، كما نجدهما في أعمال دورر (انظر Aikema & Brown 1999). ومثل زملائه الإيطاليين، اعتقد دورر أن الاتساق أساس كل الفنون العظيمة، القديمة والمعاصرة. لكن معظم شخصياته تتسم بالفردية والشخصية بأقوى مما كان يعتبره الفينيسيون مناسبًا، خاصة فيما يتعلق بصور القديسين والعذراء، التي انتقدت بوصفها ليست أثرية بشكل كافٍ. يكتب مؤرخ الفنون تشارلز هوب Hope (١٩٩٩م، ص١٢): «لا يوجد فنان فينيسي شارك دورر في حبه لملاحظة الطبيعة يتمتع بقدرته على تسجيل ما يرى، في لوحات تتسم بتدفق وقوة لا نظير لهما». بينما فضل الفينيسيون الأسطح الناعمة، والأوضاع الساكنة تمامًا، والزخارف الأنيقة، والإضاءة المنتظمة، والتنظيم الفضائي الشفاف، تجنب دورر هذا كله، «عاجزًا عن الوصول للمثالية»، كما يؤكد هوب (١٩٩٩م، ص١٣)، مركِّزًا على التعبير المؤقت للوجه، وافتقار الفم للتناسق إلى حد ما، والتجاعيد الحية التي يبدو أنه سقطت للتو على الوجنة.

فقط إذا وضعنا في الاعتبار التقاليد الفنية السائدة في البورتريه، «السيمنطيقا التاريخية» لتخطيطه بوصفه طريقه للتعبير الاجتماعي عن الذات، يمكننا أن نتخيل المقاربة الاستثنائية الشخصية لصورة دورر (انظر Koerner 1993). ويمكننا حتى أن نمضي إلى وصفه بالبورتريه السيكولوجي، لكن علينا أن نحذر خطورة إسقاط التصنيف الأيقوني والسردي الحديث على حقبة ثقافية تنتمي لسيمنطيقا مختلفة تمامًا تاريخيًّا. ومن المؤكد أن دورر لم يفكر بمصطلحات التحليل السيكولوجي. لكن هذا لا يعني أننا لا يمكن أن نفسر المبادئ الجمالية التي يعتمد عليها بورتريهه في ضوء التحليل السيكولوجي. وبوضع هذا الاختلاف المهم في الاعتبار، نواجه هنا واحدة من وِرَش العمل عن الذاتية في عصر النهضة. يبدو أن فنانين مثل دورر يستكشفون الإنسان باعتباره شخصًا يحدد ذاته ويتأمل ذاته، وهو ما اعتبر غالبًا إحدى التيمات الكبرى في عصر النهضة. وهي أيضًا من التيمات الرئيسية في حياة دورر. «ينتهي الفنانون دائمًا برسم بورتريهات لأنفسهم، حذر ليوناردو دافنشي، المراقب الصارم لكثير من الفنانين في عصر

النهضة. قلق ليوناردو من أن تكون الروح الخلاقة للفنان والمنقبة في ذاتها قوية جدًّا بحيث تخاطر بالتغلغل في كل أعماله، حتى تعطي كل شخصية يرسمها انطباعًا بأنها تشبهه وربما حتى تشبهه.

لم يكن دورر بحال من الأحوال أول فنان يهتم بما يمكن أن نسميه السيكولوجيا البصرية للذات، بما في ذلك ذات الفنان. يمكننا اعتبار عدة أشكال تصويرية في الفترات المتوسطة والأخيرة من العصور الوسطى[٢] تعبيرات، وعناصر أصيلة أيضًا، عن انبثاق «ثقافة» جديدة «للذات». وحيث إننا نشاهد هنا المنشأ التاريخي الحقيقي لما يصبح بعد ذلك، بمصطلحات فوكو (١٩٧٢م)، المعرفة الغربية للذات، فمن المفيد أن نلقي نظرة عابرة على بدايات هذه الثقافة. استخدم مؤرخو مدرسة الحوليات Annales الفرنسية، وكثير ممن تبعوهم، على نطاق واسع مصادر السرد التصويري والأيقوني لتفسير الفكر السيكولوجي الخاص في قرون ما قبل عصر النهضة. زعم جان كلود شميت Schmitt المتخصص الباريسي في العصور الوسطى، على سبيل المثال، أن ثقافة «الصورة» — كما توثق في اللوحات، واللوحات الجدارية، والرسوم التوضيحية للمخطوطات والكتب، والتماثيل، والسرديات عن الرؤى والأحلام والخيالات — تقدم من القرن الحادي عشر إلى القرن الرابع عشر الموضوعات الأكثر ثراء بالمعلومات لدراسة تطور فكرة ذات الفرد. نجد للمرة الأولى خبرات شخصية لشخص، مدونة في كلمات أو صور أو أشكال نصية أخرى. بشكل جانبي، وربما يكون من المهم أن نلاحظ أنه بالإضافة إلى كل الحكايات عن الأحلام والرؤى والكوابيس - فحص شميت (١٩٨٤؛ ١٩٨٥م) وكروجر Kruger (١٩٩٢م) الكثير من هذه السرديات المدونة في الأديرة منذ القرن الحادي عشر — وهي بمثابة مختبر مبكر لخبرة الذات.

بهذه الطريقة، قبل الظهور الشهير للفرد في عصر النهضة بقرون، أثير السؤال عن الكيفية التي يقدم بها المرء ذاته للآخرين. كيف تُحكى سرديات الذات؟ في معالجة هذا السؤال، استطاعت العصور الوسطى المسيحية أن تستهل الحديث مرة أخرى عن نموذج مبكر صار قانونيًّا بسرعة: مذكرات القديس أوجستين (Stock 1996; Olney 1998). لكن بينما كانت المصادر التصويرية والسردية في القرون الوسطى الخاصة بمعنى الذات

[٢] الفترات المتوسطة والأخيرة من العصور الوسطى: تمتد الفترة المتوسطة من العصور الوسطى من سنة ١١٠٠م إلى سنة ١٣٠٠م وتمتد الفترة الأخيرة إلى سنة ١٥٠٠م. (المترجم)

بدائية غالبًا، لا ينتهي الأمر عند تقنيتها الفنية والحرفة، وقد ضع دورر وجيله معايير جديدة. ألحَّ دورر نفسُه، على سبيل المثال، على براعة كاملة في كل شيء في تقنية البورتريه الواقعي. لكن لم يكن تصوير المنظر الخارجي لشخص هدفًا نهائيًّا للعملية الإبداعية؛ في النهاية، كانت أهمية ذلك ثانوية بالنسبة له. كان يريد القبض على «الشخصية» — ويقترب هذا، بالمناسبة، مما نسميه اليوم تحديد خصائص هوية المرء. لكن لم تكن شخصية دورر فردًا خاصًّا فقط لكنها كانت نوعًا عامًّا، وجهًا في الحاضر و«صورة» حاضرة تعكس تاريخ حياة الوجه. سعى دورر لرسم بورتريه شخصية كانت في ذهنه، صورة تتشكل بالخصائص المميزة لشخصيته كما تطورت عبر حياته.

بهذا المعنى، كان دورر من أوائل الفنانين في تقاليد عصر النهضة الذين تصوروا بورتريه الإنسان جنسًا جماليًّا وسيكولوجيًّا. في هذه التقاليد، لم يكن تمثيل شخص يسعى فقط إلى المحاكاة الخارجية، لكن إلى درجة أعلى وأعمق سيكولوجيًّا، درجة من الصدق، درجة من الحقيقة. بالنسبة لدورر، لم يكن البورتريه يمثل الواقع ببساطة، لكن كان عليه أن يعيد خلق «الفكرة» الحقيقية، أو الصورة الذهنية أو eidos لشخص ولحياته: أو كما كتب «صورة لخلق عمل حقيقي مفعم بالحياة» (انظر Preimesberger 1999). وبعيدًا عن القدرات الفنية والتقنية، كان يتوقع من الفنان فهم الطبيعة الحقيقية لمن يرسمه، ليعرف الخصائص الأساسية للشخصية والحياة التي تشكلها ويرسمها. كان الوجه المرسوم لرجل أو امرأة يقرأ مثل مشهد سيكولوجي لحياة تعاش، عاكسًا النجاح والفشل، الآثام والمعتقدات، الآمال والمخاوف، التي انبثقت خلال هذا كله.

تتحقق فكرة البورتريه الذي يعبر عن حياة شخص بتلخيص تاريخ حياته في لوحة دورر بطريقة رائعة. كأن الرسام يعرف الموديل وتاريخ حياة معرفة جيدة بحيث يستطيع أن يحفظ في صورة الرجل العجوز بعض الطاقة والتصميم التي ربما كانت تميز الرجل في شبابه. كان دورر يعرف الرجل معرفة جيدًا؛ الصورة لوالده.

(٤) البورتريه الحواري

كانت العلاقة بين السيرة الذاتية وبناء الهُوية موضوعًا دائمًا في الأدب والنقد الأدبي. وحديثًا صارت، أيضًا، قضية في علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وعلوم إنسانية أخرى. ظهر أدب جديد في ثلاثة جوانب مهمة للقضية التي نتناولها. الأول: لا يقتصر

ارتباط جنس السيرة الذاتية على نصوص كتبها (بالمعنى التقليدي للكلمة) أدباء ومذكرات وقصص الحياة التاريخية والوثائقية بشكل ما. بدلًا من ذلك، نرى أنَّ السيرة الذاتية تتضمَّن أيضًا أشكالًا كثيرة من الخطاب الشفهي، بما فيها الملاحظات المجزأة والعارضة. ثانيًا: لم تعد مثل هذه الحكايات المتعلقة بالسيرة الذاتية مونولوجًا لمتحدث أو كاتب واحد؛ لا يوجد «حاكٍ» يمكن أن توجد قصته من دون «مَحْكيٍّ له». وبالتالي، يُدرَس «الحاكي» و«المحكي»، والتفاعلات بينهما باعتبارها عناصر مترابطة للخطاب، مقيدة بأشكال حوارية وأشكال أخرى لاستخدام اللغة. من هذا المنظور، تُنظَّم قصص الحياة في السيرة الذاتية (أو متفرقات منها) مثل الأفعال الخطابية، الموجهة للمخاطَبين وتلبي وظائف اجتماعية. إنها، مثل المحادثات، أنشطة منظمة ومترابطة.

ويأخذنا هذا إلى المقولة الثالثة للأدب الحديث عن السيرة الذاتية، وهي مسألة تجعل الأمور أكثر تعقيدًا. ليس ضروريًّا أن يكون الحاكي والمحكي عنه شخصين إمبريقيين ملموسين لكن يمكن أيضًا أن يتشكلا في صورتين سرديتين، على سبيل المثال وجهات نظر أو أصوات. يمكن لمثل هذه الأوضاع الاستطرادية أن تتوزع بين عدة مشاركين في محادثة، أو حتى في عدة محادثات تجرى في أماكن وأزمنة مختلفة. ليس علينا أن نحلل هنا البنية المعقدة غالبًا لمثل هذا الخطاب متعدد الأصوات، البنية التي أصبحنا أكثر دراية بها من خلال أبحاث باختين (١٩٨١، ١٩٨٤م) في الطبيعة الحوارية بشكل أساسي للغة الإنسان، بما في ذلك أجناس يفترض أنها تعتمد على المونولوج مثل سرد السيرة الذاتية (انظر على سبيل المثال، Fischer ١٩٩٤م، للاطلاع على الأصوات المميزة المتنوعة في خطاب السيرة الذاتية). والمسألة المهمة بالنسبة لنا أن النظام السيكولوجي لبناء هوية السيرة الذاتية لا يمكن أن يفهم إلا باعتباره خاصية لوظيفة التواصل، وهي وظيفة اجتماعية، في هذا الخطاب. بإيجاز، ما تنص عليه هذه المقولات الثلاث أن بناء هوية السيرة الذاتية ليس إلا مشروعًا فرديًّا.

أريد أن أبرهن على أنَّ هذه النقاط لم تلقِ فقط ضوءًا جديدًا على البنية الاستطرادية الأساسية لنصوص السيرة الذاتية، لكنها صحيحة أيضًا بالنسبة للسيرة (الذاتية) عمومًا، بما في ذلك البورتريه (الذاتي). لتوضيح هذا بالتفصيل، يمكننا الآن أن نختار فحص مختلف الأنشطة التفسيرية، تفاعل وجهات النظر والأصوات والرؤى، المتأصلة في لوحة دورر. ولكن لجعل الأمور أقل تعقيدًا، أقترح طريقة أخرى، ألا وهي التركيز على طبقة من

هذا السيناريو الاستطرادي، طبقة الزمن وبنية الزمني المطروحة في هذا الفضاء الرمزي للتفاعل والاتصال.

لكن حتى هنا نواجه عددًا مربكًا من الرؤى الزمنية المختلفة. وقد ذكرنا بالفعل إحدى هذه الرؤى: الرؤية الثنائية الخاصة لفترة الحياة المأخوذة في الوقت ذاته من نقاط تميُّز مختلفة لجيلين. يرى الرسام الشاب الموديل العجوز، لا يراه فقط بدقة تشبه دقة الكاميرا، يراه أيضًا بحساسية تتَّسم بالاحترام. بالإضافة إلى ذلك، تأسر رؤيته العجوز وهو ينظر إلى الشاب. أي هناك بطلان في هذه الصورة، يمثل كلٌّ منهما، كما قد نتوقع، موقفًا مميزًا بشأن زمن حياة الإنسان. كيف نَصِف هذه المواقف؟ من ناحية، يتم التركيز على الحياة بوصفها مستقبلًا، مجالًا من الاختيارات والتوقعات والأهداف المحتملة؛ ومن الناحية الأخرى، ترى الحياة ماضيًا، زمنًا قضيناه وخبرناه. يأتي هذان السيناريوهان الزمنيان مع أشكال مختلفة للموقف الخلقي؛ الإطار العام للنظم المحددة للمعنى والواجبات وقيم الأهمية الشخصية. وتحتوي أيضًا، بالإضافة إلى ذلك، على «تعليقات» متبادلة على النظام الخاص للآخر.

هكذا نرى أن هذا البورتريه يصور رجلًا عجوزًا يراه شابٌّ. لكن ألا توحي الطبيعة الفنية (والسيكولوجية) للوحة والبروفيل الفكري للرسام — اعتُبِر دورر غالبًا أحد أبرز الفلاسفة الرسامين في عصر النهضة — بأن هذه اللوحة الزيتية تعرض صورة أخرى أيضًا: دراسة عن طريقة رؤية العجوز للشاب؟ هل ليوناردو محق حتى في هذا المعنى الجدلي لما يعنيه الديالوج؟

يفترض أن اللوحة الفعلية استغرقت عدة أيام على الأقل، إن لم تكن عدة أسابيع. يحتاج البورتريه أحيانًا شهورًا أو حتى سنواتٍ ليكتمل. أثناء هذه الفترة يلاحظ كلٌّ من الرجلين الآخرَ بتركيز هائل. ربما، إذن، تمثل الصورة أيضًا كيف كان الشاب يحب أن يصدر العجوز حكمًا عليه. والأكثر احتمالًا أن ألبرخت دورر تصوَّر أباه قاضيًا وسيدًا مرموقًا بين الصفوة، لأن دورر الأب نفسه كان فنانًا، صائغًا محترمًا من نورنبرج، يدير ورشة workshop بدأ فيه ألبرخت الشاب التدريب على الرسم. وهكذا لا ينبغي ألا نتوقع أن هناك طبقة أخرى للمعنى وبنية مشتركة للمعنى مسئولة عن هذه النظم الرمزية المختلفة: طبقة تضيف للديالوج بين الرسام والمرسوم، الشاب والعجوز، المبتدئ والأستاذ، ديالوجًا بين الأب والابن.

ويعيدنا هذا إلى مشكلتنا: ما موضوع الخطاب المتعلق بالسيرة والسيرة الذاتية؟ من يروي قصة الحياة، سواء كانت سردًا شفهيًّا أو مكتوبًا أو مرسومًا؟ يعني تخيُّل

هذا الموضوع المراوغ المتعلق بالسيرة الذاتية أن نتتبع عدة نظم اجتماعية لبناء المعنى تتداخل في هذه اللوحة. إنها ترتبط، بوضوح، بسياقات المعنى التي تمتد إلى عالم يتجاوز اللوحة الزيتية. تكشف كلها أننا لا نواجه فقط صورة الفرد التي هي، في قراءتنا، صورة رمزية لوجهة نظر بأثر رجعي «للحياة المنقضية» لهذا الفرد. لكن ينبغي أن نواجه أيضًا حقيقة أن قصة هذه الحياة، كما تُلخَّص في بورتريه العجوز، في النهاية، قصة يحكيها رسام البورتريه. ومن المؤكد أننا يمكن أن نزعم أن هذه القصة تُحكى بصوت أصيل؛ لأن الرسام يعرف المرسوم كما يعرف ابنٌ أباه. وهكذا نستطيع أن ننسب لهذه العلاقة الجدلية العناصر الثلاثة الأساسية التي تحدد قواعد اللعبة التي سماها ليوين Lejeune «ميثاق السيرة الذاتية»: تؤخذ وجهة النظر المتعلقة بالسيرة الذاتية من نقطة تميز الأثر الرجعي، وتركز على حياة شخص واحد، وتشير إلى مسار حياة انقضى إمبريقيًّا ومعطًى وجوديًّا.

لكن هناك بعض الخصائص المهمة لهذه المجموعة المتعلقة بالسيرة (الذاتية)، لا يشملها «ميثاق» ليوين. أولًا: لا توجد فقط وجهة نظر بأثر رجعي لكن توجد أيضًا، كما رأينا، رؤية بأثر رجعي، وهذا فعليًّا هو نظام الإسقاط الذي تنغمس فيه «الرؤية المستعادة». ثانيًا: رغم وجود تركيز على حياة فرد بشكل مؤكد، إلا أنَّ هذا التركيز نفسه يتم بشكل فردي تقريبًا. ما نتعامل معه ليس مونولوجًا، لكن كيف يرى، أو أراد أن يرى، كل من الرسام والموديل، العجوز والشاب، الأستاذ والمبتدئ، الأب والابن، الآخر. بتعبير مختلف، نشاهد «محادثة لحيوات» خاصة، محادثة، كما يلاحظ برنر (١٩٩٣م، ص٤٧) جزء بارز من خطاب الإنسان. مرة أخرى، تتم المحادثة طبقًا للقواعد والمعايير التي حددها قانون عصر النهضة. ولهذه المحادثة، مثل المحادثات كلها، سيمنطيقا تاريخية. قد نقول بمصطلح فيتجنشتاين، حتى المحادثة المرسومة للحيوات ينظمها نحوٌ ثقافي خاص.

لكن يبدو أن مثل هذا النحو أكثر تفتحًا ومرونة مما يسمح به تصور ليوين. والأكثر من ذلك أن ليوين يفشل في فهم أن الأشكال القانونية التي تحكي بها قصة حياة هي نفسها ليست محددة تمامًا بالثقافة. ليست قوانين علِّيَّة. إنها، بصورة مدهشة، مرنة وقابلة للتفاوض والتكيف مع الظروف التي تعاش بها كل حياة فردية. وخاصة في الثقافة الغربية يمكن رؤية أن هذه المرونة وهذا التفتح خاصية عامة لسرديات الحياة.

ما القصة الحقيقية لحياة والد دورر؟

تبرز، حتمًا، عند هذه النقطة قضية المصداقية. تسعى كل سرديات السيرة الذاتية إلى خلق انطباع بمصداقية أصيلة ولجعل القصة مقنعة. لكن ربما لا توجد قصة حياة تُحكى بضمير المتكلم لا تواجه عاجلًا أو آجلًا مسألة مدى مصداقيتها ومدى «واقعيتها». ما مدى «حقيقة» تمثيلها لحياة؟

بوضع الآراء والأصوات ووجهات النظر السردية المختلفة، التي حددناها في ديالوج هذا البورتريه، في الاعتبار، ليس من المدهش ألا نواجه مسألة الحقيقة فقط — هناك مسألة أخرى أيضًا: أي كينونة كانت «حياة» والد دورر؟ طبقًا للمعيار الثالث عند ليوين، يفترض ميثاق السيرة الذاتية أن الحياة التي تتناولها واقع مفترض. لكن عند هذه النقطة تصبح حتى هذه الفرضية إشكالية. لأن «الحدث السردي» — كما رأينا — لا يتحدد فقط بآليات الديالوج بين الرسام والموديل، لكن يبدو أيضًا أن «الحدث السردي» (الواقع المفترض لحياة والد دورر) متشابك مع هذه الآلية تشابكًا يستحيل فصله. يبدو البورتريه وقد غلَّف هذه التحولات والانعطافات المحيرة في الديالوج، لكن ليحررها مرة أخرى طالما نشاهده.

لننظر إلى المشكلة من زاوية مختلفة إلى حد ما. ونحن نتساءل عن موضوع السيرة الذاتية، سلمنا بأنه بقدر وجود ذات غير ملتبسة تكون الإشارة إلى خطاب السيرة الذاتية. لكن يتبين الآن أن «محادثة الحيوات» هذه ليست عن واقع «حياة منقضية»، لكنها عن تفاعلات تأملات وميتا تأملات، قراءة متبادلة لعقل الآخر. ماذا يجعلنا نصدق أن حقيقة حياة، أو ما يفترض أنه حقيقتها، يمكن أن تتحدد خارج النسيج السردي المنسوج في هذه التفاعلات الاستطرادية؟ ماذا يبرر فرضية أن هناك شيئًا من قبيل حياة، حياةٍ واحدةٍ، انقضت هناك في العالم، حياة «بهذه الطريقة» توجد خارج القصص التي نعطي فيها شكلًا لما يعتبر حياة؟ وكما هو الحال في كل الخطابات، هناك مبدأ حواري يعمل في هذه القصص، مبدأ للتواصل ليست له طبقة نهائية يتعلق بالمعنى الأصلي؛ ولا يحتاج إلى مثل هذه الطبقة التكوينية (Brockmeier 1999).

المهدَّد في محادثة الحيوات هذه — محادثة عمر، كما قد نفترض، تأسرها هذه اللوحة في لحظة واحدة — أنه لا وجود لشيء من قبيل حكاية حياة معطاة بمصداقية. بورتريه الأب، مهما يكُن ما يعرضه، لا يصور واقعًا مفترضًا لتاريخ حياته، بصرف النظر عما قد يكون الرسام نفسه قد اعتقده بشأن البورتريه عمومًا وهذه الصورة خاصة.

بالطبع، المشكلة التي نطرحها هنا أكثر عمومية بكثير. إن الحياة هناك ببساطة، لها جشتالت مميز لأنها انقضت في فترة محددة تمامًا من زمن متتابع معتقد مغروس بعمق في فهم قصص الحياة السائدة في ثقافتنا. إن تصورًا مثل تصور ليوين ليس إلا انعكاسًا نظريًّا لها. وهذا الفهم لحياة الإنسان جزء مما أَشرْتُ إليه من قبل بميتافيزيقا سرية للسيرة الذاتية: طريقة لفهم الحياة والهوية والزمن بمصطلحات وجودية تتعلق بالأشياء المادية والكيانات الجوهرية، لا بمصطلحات بناء المعنى، أي الصناعة الفعلية لقصة حياة.

مرة أخرى، ثمة مثال جيد لتوضيح هذا الإسقاط الوجودي وهو الطريقة التي نشير بها إلى الزمن في حكايات السيرة الذاتية. باستخدام مجال واسع من الاستعارات والعبارات الاصطلاحية، والأمثال والبنى النحوية، والمخططات السردية، نخلق، إذا جاز التعبير، «جنسًا واقعيًّا» — طريقة استطرادية يبدو أنها تمثل الواقع مباشرة، بما في ذلك «واقع» الزمن. وهذا ما تتأسس عليه الفرضية الثالثة عند ليوين. فكرة الزمن المستدعاة بواسطة هذا الجنس فكرة مسألة أولية: كأن الزمن شيء طبيعي مثل دورات النجوم والكواكب ودورات الحياة البيولوجية (Brockmeier 1995a). لكن هذا ينسينا أن مقولة الحياة، وأيضًا عرضها في سيرة ذاتية أمر طبيعي تقريبًا. إنه بناء ثقافي رفيع للمعنى؛ ويصح أيضًا بالنسبة لحقيقة أن هذا البناء قد يتشكَّل من خلال استعارات العمليات الطبيعية التي توحي بالعكس تمامًا. تأمل فقط استعارتين تقليديتين عن الشيخوخة والتقدم في العمر تشيران إلى سيمنطيقا النمو العضوي. من ناحية نصور التقدم في العمر تدهورًا وتحللًا، مثل الزهور في الخريف والشتاء حين تذبل وتفقد جمالها. ومن الناحية الأخرى، نستخدم استعارات من قبيل الرشد والنضج وحصاد الحياة لنلقي الضوء على قوة الشيخوخة وخبرتها وحكمتها. وفي كل من الحالتين نعتمد على ما نعتقد أنه دليل طبيعي.

وبالمثل، يوحي بورتريه عصر النهضة برؤية ثقافية خاصة لحياة الإنسان، لحياةٍ «شخصيةٍ». لكن حتى لو اعتبرنا البورتريه شكلًا سرديًّا، طريقة تجعل صورة الشخصية تحكي قصة حياتها، إطارًا نظريًّا كما اقترح ليوين، فإن ذلك لا يساعدنا. لا يساعدنا على الأقل إذا أردنا أن نقرأ البورتريه الذي رسمه دورر لأبيه بالطريقة التي اقترحْتُها: باعتباره استكشافًا حواريًّا للحياة وديالوجًا عن بورتريه حياة، وعن الجنس الفني نفسه. وإذا خطونا خطوة أبعد وتذكرنا السيمنطيقا التاريخية لبورتريه عصر النهضة، وقد وضعت خطوطه العريضة من قبل، ربما نعتبر صورة دورر «الشخصية» نفسها، شخصية البنية الاستطرادية للبورتريه وتاريخ الحياة عمومًا.

على خلفية سرد هذا البورتريه، ألخص البراهين الرئيسية ضد المنظور التقليدي للسيرة الذاتية. كانت مقولتي إن هذه البراهين تستخدم سرديات الحياة اللفظية والتصويرية. وفي محاولة قراءة بورتريه دورر على ضوء المعايير الثلاثة التي وضعها ليوين للسيرة الذاتية، واجهنا عدة صعوبات في تعريفها. ماذا عن السيرة الذاتية بوصفها استعادة لأحداث الماضي — النقطة الأولى عند ليوين — حين يُغرَس هذا الرأي المفترض في الإدراك المتأخر في الوقت ذاته في منظور مستقبلي، منظور يؤخذ من نقطة تميز الحاضر؟ ماذا عن البؤرة الفردية — القضية الثانية — ونحن نجد الرسام والمرسوم متورطين في عدة خطابات حوارية بشكل لا فكاك منه، مثل عدة أصوات في محادثة؟ وأخيرًا، ماذا عن أنطولوجيا «حياة منقضية» — القضية الثالثة — حين لا يكون هدف الرسام (ولا يمكن أن يكون أبدًا) الدقة التمثيلية، بل تصوير تفسيره لشخصية الفرد؟

مثل كل قصص الحياة، تسمح البورتريهات بقراءات متعددة. وهي بالتأكيد ليست أنسب الأمثلة بالنسبة لمقولة الذات الفردية المستقلة المستقرة. بالإضافة إلى ذلك، تشكك في الرأي العام بأن خطوط السيرة الذاتية لحياة يطوقها تطور طبيعي من البداية إلى النهاية. ويبقى هناك سبب آخر لاهتمامنا بالبورتريه. أعتقد أنَّ صورة مثل البورتريه الذي رسمه دورر لأبيه تدعونا جميعًا لتفكير نقدي في التصور التقليدي للسيرة الذاتية لأن بنيتها الحوارية والطبقات المتعددة للإشارة والمعنى تجبرنا على رؤيتها جشتالت مفتوحًا، عنصرًا زائلًا من عناصر محادثات تمثل جزءًا من خطاب ثقافي أوسع.

(٥) القصة وحبكة الحياة

لنفحص بشكل أدق جشتالت الحياة فيما يتعلق بالسيرة (الذاتية)، ننظر إلى النسقين الأساسيين لنصوص السيرة الذاتية التي تشير بشكل تبادلي إلى البداية والنهاية. أظن أنَّ هذين المنظورين ومساراتهما الزمنية الأساسية حاسمة في نظام غائي للتطور، ويبدو أنه يحدد كل سرديات الحياة.

كما لاحظنا، ترتبط هذه الغائية بأثر رجعي ارتباطًا وثيقًا بالفرضيات التقليدية الثلاث لما تدور حوله السيرة الذاتية. طبقًا لهذه الفرضيات، الحياة حدث يتطور بمرور الزمن؛ وبشكل أكثر دقة، تُطرَح باعتبارها تطورًا خطوة بخطوة في زمن متتابع. وهذا الطرح هو، من المنظور السردي، القصة أو fabula، إذا استخدمنا المفهوم الذي أدخله الشكليين الروس إلى السرد. كيف نعرف ما يشكل قصة حياة؟ يعتقد عمومًا أنها تتأسس

على مسار حياة موثقة. وهذا المسار مؤسس على نوعين من الأدلة، نوع يتجلى في المصادر التاريخية العامة مثل الوثائق وشهادات التعميد والزواج وسجلات البوليس؛ والمسار الآخر مخزون في ذاكرة السيرة الذاتية للفرد. يكشف حكي سرد سيرة ذاتية أو كتابتها مسار الحياة باعتبارها إعادة بناء بأثر رجعي، أي تذكر النظام التاريخي لأحداث الحياة. وفي تمثيل هذه المادة الخام تتشكل قصة الحياة.

ومن المؤكد أنه لا علاقة لهذا كله بالتنظير المتطور للسيرة الذاتية (كما نجده، مثلًا، في Folkenfilk 1993; Swindells 1995; Olney 1998; Eakin 1999)؛ إنه حقيقة بديهية مفيدة. لكن البديهة لا تهبط من السماء. منذ الصغر ينخرط الأطفال في ممارسات متنوعة للسرد المشترك مع الكبار (Miller 1994; Nelson 1996; Wang and Leichtman 2000). في تعلُّم كيف يحكون قصة يُرشَدون أيضًا إلى أن يتبعوا في سردياتهم «النظام الواقعي» الذي تتحقق فيه الأشياء. وبهذه الطريقة يصبحون على دراية بطرق ترتيب الأفعال والأحداث ترتيبًا سرديًّا في نظام خطِّيٍّ متتابع زمنيًّا — وهو، كما بُرهِن غالبًا، شكل غربي بجدارة لتخيُّل الترابط الزمني، يرتبط بقوة بقوس الزمن عند نيوتن (Brockmeier 1995b). تبدو هذه الفكرة الخاصة بالترابط الزمني ملزمة خاصةً حين يبدأ الأطفال في حَكْي أحداث مهمة بطريقة السيرة الذاتية عن حيواتهم الخاصة وربطها ببعضها. بعد ذلك، يتعلمون أنه توجد تقاليد أكثر صرامةً لتصميم حكاية كاملة عن الحياة، على سبيل المثال، في شكل بيان السيرة. تتأسس معظم هذه النماذج لسرد الحياة على نوع الخطاب المتعلق بوضع قائمة، قائمة من البيانات والأمكنة والدرجات والمرتبات ... إلخ.

ورغم قوة هذه القيود القانونية لهذا النوع من الخطاب (ليس على الأقل لارتباطها بالخطابات المهنية والإدارية والقانونية)، إلا أنَّ هذه الصورة تتغيَّر تمامًا حين يتعلق الأمر بالطريقة التي يحاول الناس بها فهم حيواتهم وفهم تواريخ حياتهم فيما يتعلق بالمعنى والقصد. هنا تندمج عملية السيرة الذاتية بمشروع بناء الهوية. منذ البداية الحقيقية، يلبي هذا المشروع وظيفة مختلفة عن تقديم حقائق الحياة بتتابع زمني. وكما أوضح عدة مؤلفين (Bruner 1993، وفي هذا الكتاب؛ Neisser & Fivush 1994; Rubin 1996; Sehulster في هذا الكتاب)، في هذا البناء، للحقائق المفترضة عن الحياة الموثقة وكل ما يتعلق بالموضوعية وحقيقة التمثيل أهمية ثانوية فقط. حين يتحدث الناس عن «المهم حقًّا» في حيواتهم، لا تمثل غالبًا القصة المتتابعة زمنيًّا هيكلًا ثابتًا لسردهم. أحيانًا، تبدو قصَّة منفصلة تمامًا عن نسيج المعنى الذي يحفظ تماسك الهُوية — على الأقل لفترة من

الزمن. ولا يصح هذا فقط بالنسبة لطريقة انتقاء الأحداث الحياتية المهمة المتعلقة بالسيرة الذاتية وتحويلها إلى «عناصر للسيرة الذاتية» — انتقاء لا يمكن إلا أن ينتقي أحداثًا قليلة من المئات وآلاف الأحداث المرشحة. ويصح أيضًا بالنسبة لطريقة ربط عناصر السيرة الذاتية معًا ووضعها بشكل خطِّي، بصرف النظر عن التتابع الزمني الذي ربما حدثت فيه في الأصل.

بوضوح، في هذه العملية لبناء المعنى — يمكن للمنظِّر الأدبي أن يتحدث عن «حبكة» — لا يلعب إطار الزمن عند نيوتن دورًا مهمًّا. معظم سرديات السيرة الذاتية، طبيعية وخيالية، لا تُحكى أساسًا لتقديم قصة، قصة خطية لأحداث حياة، بل لتقديم حبكة، تكوين سردي خاص للحكاية. الحبكة فقط، تملأ القصة بالحياة. في مقابل الحكاية، لا يتم تعريف الحبكة بالزمن المتتابع بل بالزمن السردي، الزمن الخاص الذي يُبتكَر في عملية السرد. تُدرَس مقولة الزمن السردي بتفصيل هائل في النظرية الفلسفية لبول ريكور (١٩٨٤؛ ١٩٨٥؛ ١٩٩١م) عن النسيج السردي للزمني. اعتمادًا على مفهوم ريكور أرى الزمن السردي نظامًا زمنيًّا للمعنى الذي ينبثق في عملية السرد.

ما أهمية مفاهيم القصة والحبكة بالنسبة لموضوعنا؟ أود أن أقدم فكرة أن البنية الزمنية للحبكة هي التي تحدد النظام الزمني الحقيقي لعملية السيرة الذاتية أي النظام الزمني لبناء الهوية. ومن الواضح أن هذا النظام يرسخ مسارًا أكثر تعقيدًا من وضع قائمة بترتيب زمني للأحداث في القصة. لكننا في نمط حدسي غريب معروف بتعقيدات سيناريوهات الحبكة الزمنية التي يصعب فهمها. تأمل المثال التالي من رواية «مذكرات براس كوباس بعد وفاته» للكاتب البرازيلي ماشادو دي أسيس Machado de Assis: تُقدَّم هذه السيرة الذاتية في صورة سرد لا يمكن أن يكتبه إلا الراوي، براس كوباس، من القبر، لكنها تبدو مستساغة:

> لبعض الوقت فكرت إن كان ينبغي أن أبدأ هذه المذكرات من البداية أم من النهاية، أي إن كان ينبغي أن أبدأ بميلادي أم بموتي. وحيث إن الاستخدام الشائع يمكن أن يحضَّني على البَدء من الميلاد، ثمة سببان يجعلانني أتبنى طريقة أخرى: الأول هو أنني لست بالضبط كاتبًا ميتًا، لكنني رجل ميت صار كاتبًا، القبر بالنسبة له مهد ثانٍ.

رغم إيحاء صورة القبر مهدًا ثانيًا بمغزى أدبي، إلَّا أن الدمج الصريح لوجهات النظر السردية بشأن البداية والنهاية ليست قاصرةً على القصِّ لكنها تنتشر أيضًا على

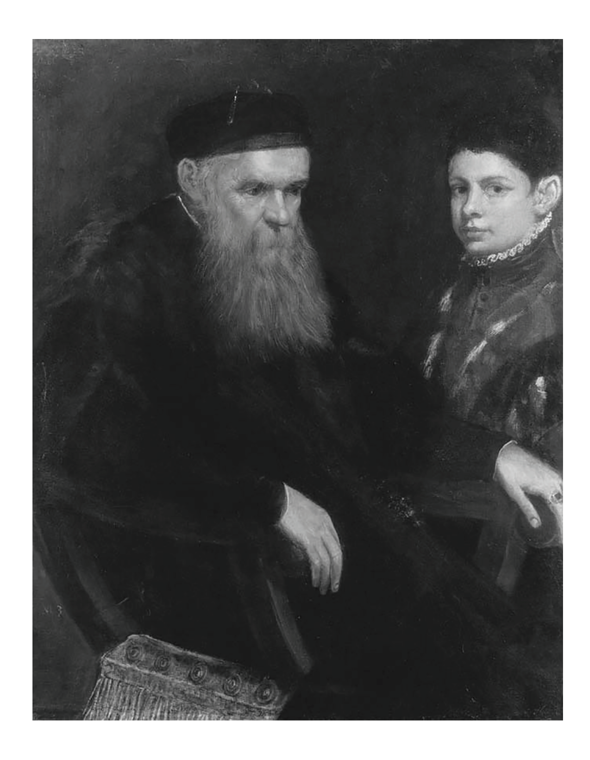
نطاق واسع في قصص الحياة التي تحدث بشكل طبيعي. من الصعب أن توجد سيرة ذاتية لا تستخدم تقنيات سردية من قبيل الفلاش باك وارتباطات الفلاش باك بالفلاش المستقبلي، كما هو الحال في هذا التتابع البسيط الذي سمعته هذا الصباح في المترو: «حسنًا، لو عرفْتُ كم كان زواجنا سيصبح صعبًا بعد ذلك، فمن المؤكد أنني ما كنت لأتزوجه! الآن، أخشى أن يكون عليَّ أن أعيش كل مشاكل الانفصال ...» ماذا يحدث هنا لغويًّا؟ الفلاش المستقبلي منغمس في الفلاش باك، تمضي النظرة إلى الخلف وإلى الأمام مرة أخرى. بالإضافة إلى ذلك، تحوُّلا الزمن كلاهما بنيتان احتماليتان، أي إنهما فرضيتان بشأن أحداث افتراضية في زمن افتراضي. وأكثر من ذلك، يمثل البناء كله خلفية لفلاش مستقبلي احتمالي آخر إلى المستقبل (مستقبل يتوقع أن يجلب مشاكل). حين يوصف بمثل هذه المصطلحات التحليلية، يصبح من الواضح أن هذا السيناريو الزمني بسيط تقريبًا. في الخطاب اليومي، يفلت تعقده من انتباهنا فقط لأنه يتكشف في حبكات سردية مألوفة أكثر مما ينبغي.

لنفهم كيف يعمل النظام الزمني الأساسي لقصة الحياة، ولماذا يعمل عادة بسلاسة، علينا أن نضع في أذهاننا أنه يُبنى على محورين زمنيين. محور يرتبط بنسق من الماضي إلى الحاضر. لتمييز النقط الخاصة بالرحيل، اقترحْتُ وضعها في سياقي الحدث السردي والحدث المسرود (أو تسلسل الأحداث المسرودة)، لا يوجد، مع ذلك، تناظر مماثل بين زمن الحبكة وزمن الحدث المسرود. بينما يطرح السيناريو الزمني للحبكة في النص (لغويًّا، أو أيقونيًّا، أو يتجلى سيميوطيقيا بشكل ما)، يطوق زمنًا آخر: زمن التقديم الفعلي للنص. إنه زمن الحدث السردي وهو يتكشف في موقف استطرادي خاص.

وهكذا نواجه ثلاثة نُظم زمنية متميزة لسرد السيرة الذاتية. كيف تتَّحد؟ مرة أخرى، أفسر الانصهار الخاص الذي يحدث هنا بالرجوع إلى لوحة.

(٦) غائية الحاضر

يجلب البورتريه المزدوج لتينتوريتو Tintoretto «العجوز والفتى» الموجود في متحف تاريخ الفن في فيينا، النظم الزمنية الثلاثة، بطريقة مبهمة إلى حدٍّ ما. في البداية أفحص كيف تتقاطع رؤى القصة وحبكتها. ينظر والد دورر مباشرة إلى الرسام، لكن نظرة العجوز في بورتريه تينتوريتو — كما هو الحال في بورتريه رمبرانت — تخرج بميل من الصورة وتتجه إلى مسافة غير محددة. هنا في لوحة تينتوريتو، الفتى هو الذي ينظر إلى



شكل ١١-٤: تينتوريتو. «العجوز والفتى» (متحف تاريخ الفن، فيينا).

الرسام مباشرة. تنعكس هذه البؤرة المزدوجة للنظر في عدة تفاصيل في التكوين: من اختلاف وضع الشخصيتين ولونَي بشرتهما إلى التقنيات المختلفة للريشة التي رُسِما بها. يقوي الوجه الساطع والصافي للفتى نظرته اليقظة. لا شكَّ في أنه ليس مجرد موديل، إنه يراقب بانتباه الرسام وهو يعمل في اللوحة. ويبدو أن الفتى يراقب المشاهِد أيضًا، أي يراقبنا ونحن نشاهد اللوحة. وهذا هو النظام الثالث.

ثمة شيء غريب في بورتريهات وجه لوجه؛ تخلق تأثيرًا بسيطًا لكنه مذهل. حين ننظر نحن، المشاهدين، إلى هذا الوجه، ننظر إليه هنا والآن، في «زمننا» — وهو ما يفعله الولد الذي ينظر إلينا. في هذه اللحظة ذاتها يكون عالمه عالمنا. إنه عالم هنا والآن للديالوج مع الشخصيتين في اللوحة الزيتية، مع الرسام وزمنه ومع أنفسنا. الآن نحن في زمن سردي، زمن الحدث السردي وهو يحدث في هذه اللحظة ذاتها.

وأنا أقول ذلك تَرِد إلى ذهني فكرة أخرى. ربما لا نرى مجرد شخصيتين، كائنين بشريين في بورتريه تينتوريتو بل مرحلتين من مراحل الحياة، حياة واحد. ربما نواجه منظرين مختلفين في تطور واحد، رؤيتين متأصلتين في الحياة في كل لحظة. ونحن نتنقل ذهابًا وإيابًا بين هذه الرؤى المختلفة للزمن كأنها لحظات حيواتنا.

علينا أن نفهم زمن (أو أزمنة) الحبكة وهو ينغمس مرة أخرى في إطار زمني آخر، في نظام الزمن السردي تحديدًا. ويطوق هذا النظامُ حاضرَ الحدث الاستطرادي نفسه. يقترح إيكو (١٩٩٤م) تسميته مستوى «الخطاب»، مضيفًا بهذه الطريقة للقصة والحبكة فئة ثالثة من التحليل. في مستوى الخطاب، تندمج كل الرؤى السردية والزمنية، في اللوحة الزيتية وأمامها، في نظام واحد، النظام نفسه، للرؤى والأزمنة. أظن أن في هذا النظام تنصهر النظم الزمنية المختلفة وتنبثق الرؤية الغائية للتطور. في هذه اللحظة، تلتحم نظم القصة والحبكة والخطاب بطريقة تجعل الماضي مرتبًا في ضوء الحاضر، ويظهر حاضر مَن ينظر إلى الماضي بوصفه تطور الحياة، غائية سميتها غائية بأثر رجعي.

مرة أخرى، يمكن اعتبار اعترافات أوجستين نموذجًا كلاسيكيًّا لهذا الإسقاط للماضي على الحاضر والحاضر على الماضي. وكما لاحظ برنر (في الفصل الذي يقدمه في هذا الكتاب)، يمثل هذا البناء السردي القضية نفسها في حكاية السيرة الذاتية عند أوجستين. في تلخيص حياته بأثر رجعي، الراوي الحاضر، القديس أوجستين المفكر، يجلب بطل الماضي — الصبي الغر سارق الكمثرى الذي كان قبل عدة عقود — إلى الحاضر. ويفعل ذلك بطريقة تجعل بطل الماضي والحاضر في القصة ينصهر في النهاية مع الراوي و«يصبحان شخصًا واحدًا بوعي مشترك». في هذا النوع من القصص، كما يكتب برنر (في هذا الكتاب): «ليس خطأً أن نقول إنَّ المثل القديم ينطبق. لو كان الطفل في البداية والد الرجل، فإن الرجل يسترد الآن (في السيرة الذاتية) دوره والدًا للطفل — لكنه هذه المرة يسترد الطفل من أجل الثقافة باستخدام النظريات الثقافية والقصص». من المنظور الذي اقترحته، من خطاب السيرة الذاتية حيث ينبثق هذا «الوعي المشترك» وتثمر نظريات الثقافة وأجناس السيرة الذاتية. وهكذا لا يشير مصطلح الخطاب، كما أستخدمه هنا، إلى وحدة لغوية فقط، يشير أيضًا إلى المجموعة الثقافية الحاضرة، «المشهد الثقافي»، بتعبير دونال كربو (١٩٩٦م)، حيث يحدث الحدث السردي للراوي والمستمع مع مختلف تفاعلات هذا الحدث.

الغائية بأثر رجعي، كما برهنتُ، خاصية أساسية لعملية السيرة الذاتية. لكن من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، فهم هذا النوع من الغائية دون النظر إلى انصهار

مختلف النظم الزمنية التي يحدث فيها الحدث السردي. ولكي أنظر إلى هذا الانصهار من زاوية أخرى، أتأمل لحظةً مقاربة التحليل السردي التي اقترحها منظِّر اللغة والسينما سيمور شاتمان Chatman (١٩٧٨؛ ١٩٨١م). قضية شاتمان الخاصة بالرحيل هي فكرة لابوف وولتسكي (١٩٦٧م) عن السرد باعتباره شكلًا خاصًّا من خطية التعاقب أو، كما يسميانها، «التتابع». أي إن السرد طريقة لتنظيم الأفعال والأحداث في تتابع زمني خطِّي. بالنسبة لشاتمان، التتابع خاصية عامة للسرد. ويحدد أمرين أساسيين لهذه البنية الزمنية. الأول، توحد كل السرديات، في أي وسيط، التتابع الزمني للأحداث (ما يسميه شاتمان «زمن القصة»). والثاني، من الجوهري للسرد بشكل مساوٍ، بصرف النظر عن الوسيط، أن يبقى هذان النظامان الزمنيان مستقلين. يكتب شاتمان: «في السرديات الواقعية، زمن القصة ثابت، يتبع المسار العادي للحياة: يولد شخص، يكبر من الطفولة إلى النضج إلى الشيخوخة، ثم يموت. لكن النظام الزمني للخطاب يمكن أن يكون مختلفًا تمامًا: قد يبدأ بالأشخاص على فراش الموت، ثم «فلاش باك» إلى الطفولة؛ أو قد يبدأ بالطفولة، مع «فلاش مستقبلي» إلى الموت، وينتهي بحياة الرشد. هذا الاستقلال لزمن الخطاب ممكن بدقة وفقط نتيجة الزمن الضمني للقصة» (Chatman 1981, p. 118).

ومن الواضح أن «زمن القصة» و«زمن الخطاب» عند شاتمان يشيران إلى ما اعتبرْتُه النظامين الزمنيين للحدث المسرود، زمن القصة وزمن الحبكة. لكن هناك مشكلة مع الصورة السردية المزدوجة عند شاتمان؛ تفشل في القبض على زمن (أو أزمنة) الحدث السردي، أي الوضع الفعلي للمشهد الذي يحكي فيه السرد. وهذا أكثر أهمية؛ لأن هنا فقط يُجلَب «زمن القصة» و«زمن الخطاب» في منظور عام (أو دائري). وكما اقترحْتُ، في خطاب السيرة الذاتية تتشكل هذه الرؤية الموحدة. ومن هذا المنظور، يمكن فقط لشاتمان أن يزعم أن نظامَي الزمن يبقيان مستقلين في السرد كله لأن مفهومه للسرد لا يضع في الاعتبار الجنس الخاص للسرد الذي أهتم به: جنس سرد الحياة والهوية.

وبصرف النظر عن الطريقة التي نتصور بها «زمن القصة» و«زمن الخطاب» عند شاتمان، فإن النظامين في عملية سرد السيرة الذاتية ليسا مستقلين عن بعضهما، أو عن النظام الزمني للحدث السردي. حيثما تبدأ قصة حياة — في الحاضر (كما في حكاية أوجستين)، أو في الشيخوخة (كما في بورتريه رمبرانت عن «عجوز في مقعد وثير»)، أو عند الميلاد (كما في حكايتي الخاصة التي بدأت في الوديان الكئيبة المملة في شمال ألمانيا) — يحكي السرد دائمًا في الحاضر الفعلي للخطاب السردي، حتى لو كانت الحياة التي تحكي

في هذا الخطاب حياة راوٍ ميت، مثل براس كوباس، بطل السيرة الذاتية لمشادو دي أسيس. خطاب السيرة الذاتية، مثل كل لغة مستخدمة، يوضع دائمًا «في هذه اللحظة من الزمن» (Harré 1996). في هذه العصرية، في هذا المكان المشمس في توسكاني أحدثكم عن وديان الشمال، وهي بالطبع — لجعل هذه الحبكة مؤثرة — كئيبة ومملة.

هذه لحظة انصهار النظم الزمنية التي طرحْتُها في مناقشتي لسرد السيرة الذاتية: زمن القصة وزمن الحبكة اللذين يشكلان معًا نظام الزمن المسرود الذي يلتحم في النهاية مع نظام خطاب زمن السرد. وينتج عن هذا الانصهار زمن السيرة الذاتية، زمن قصة حياة المرء. فقط، بالنظر إلى هذا النسيج الزمني متعدد الأصوات (وتذبذبه المتأصل بين مختلف المجموعات الزمنية)، نفهم ما يعنيه أن ماضي الحياة يُنظَّم في ضوء الحاضر، وهو تنظيم سميته غائية بأثر رجعي.

(٧) الخلاصة

موضوع هذا المقال حياة الإنسان كما تتشكل بالكلمات والصور، في النصوص اللفظية والأيقونية. في مناقشتي، لم أُعْطِ اهتمامًا خاصًّا لاختلافات التقنيات السردية التي تميز سرديات الحياة اللفظية والتصويرية. ولا يعني هذا إنكار هذه الاختلافات المهمة. لكن الأكثر أهمية بالنسبة للمسألة التي كنت أتناولها هي الخصائص الأساسية التي يشترك فيها نظامَا العلامة. وأعتقد أن هذه الخصائص تبرِّر «فحصي المتوازي» لسرد الحياة في الوسائط اللغوية والبصرية.

كانت الفرضية الأساسية لدراستي أن الوسيطين كيانان لهما وظائف سردية متماثلة سيموطيقيًّا. اعتمدْتُ على برهان البحث الممتاز المشروح بشكل مقنع إلى أقصى حد في كتاب ميكي بال Bal (١٩٩١م) في النسيج السردي والرمزي في لوحات رمبرانت. توضح بال، في كتابها «قراءة رمبرانت: ما وراء تناقض الكلمة والصورة»، أن الثقافة التي تظهر فيها الأعمال الفنية والأدبية «لا تفرض تمييزًا صارمًا بين المجالين اللفظي والبصري» (ص٥). في الحقيقة، كما تواصل، «في الحياة الثقافية» — وربما نضيف أن أفكارنا وتخيلاتنا بالطبع جزء من هذه الحياة — «يتداخل المجالان باستمرار. لنقيِّم ما يعنيه عمل بالنسبة للثقافة التي ينتشر فيها، نحتاج إلى التغلب على الحدود المصطنعة التي تشكل أساس التخصصات الأكاديمية» (ص٥).

تشترك الكلمات والصور في الخيارات التي سمَّاها ريكور (١٩٨١م) «وظيفة السرد». كلاهما نصان يمكن أن يحكيا قصة، بما في ذلك قصة معقدة مثل قصة حياة امرئ.

بالإضافة إلى ذلك، من خصائص الأنسجة السردية للسيرة الذاتية، سواء كانت وسائط لغوية أو بصرية، خلق نسيج للتماسك والاستساغة يعتبر عادة انعكاسًا لحياة شخص. لكن النصين، في «تمثيل حقيقي»، لا يمثلان الواقع الذي يعبران عنه أو يعكسانه، لكنهما يستدعيان الواقع — واقعًا جديدًا يقدم، ضمن أشياء أخرى، شكلًا لفكرة معينة عن تطور السيرة الذاتية الذي فحصْتُه. إنها فكرة أن هنا والآن ليست النتيجة الوحيدة، لكن أيضًا غائية الحياة المنقضية. كما رأينا، الوسيطان كلاهما قادران على تأكيد الميتافيزيقا السرية للسيرة الذاتية التي ذكرتها في البداية وتشكيلها.

ما يجعل سرد السيرة الذاتية، في أيٍّ من الوسيطين، هذا الشكل الرمزي القوي لخبراتنا، عملية السرد نفسها، سرد بناء المعنى، التي تستدعي النظام الغائي لحيواتنا. أظن أن السيرة الذاتية جنس لبناء الهوية تجعل قيودُه السرديةُ المتأصلةُ من المستحيل تجنب مثل هذه الغائية. وبتعبير فريمان (١٩٩٣م، ص١٠٨)، مطوِّرًا فكرة لوكاشير Lukacher (١٩٨٦م)، المعنى الضمني هنا أن نسلِّم بالمنطق المزدوج أو «البلاغي» الذي تعتبر فيه العناصر ذاتها أسبابًا لتأثيرات وتأثيرات لتأثيرات: «الذي يبدو أنه يؤدي إلى نتيجة معينة (...) لا يمكن وضعها إلى بعد معرفة النتيجة وبالتالي السبب — فيما يتعلق بالأصل — والتأثير — فيما يتعلق بنتاج التأمل السردي — في الوقت ذاته». ولا يعني هذا فقط أننا في سرد خبراتنا السابقة نتحول إلى عناصر تشكيل جديد للمعنى. ويتضمن ذلك أيضًا معنى جديدًا «للأصل» و«السبب». والسبب في ذلك، كما يكتب فريمان (١٩٩٣م، ص١٠٨)، أن «الفكرة الحقيقية عن أصل أو سبب لا تتقاسم بُعدًا واحدًا للزمنية بل بُعدين، للخلف والأمام، في الوقت ذاته: من وقت لآخر يصبحان متنافسين في التعبير عن قصة، قادرين على تقديم معنى لكليهما بشكل متزامن.»

أحد التأثيرات — لنقل تأثيرًا عرضيًّا — لهذه الخطية الغائية للحياة هي ما وصفته باستيعاب الصدفة. ربما يحاول الأدب والفنون الهروب من هذه النتيجة. لكنني أعتقد أنها ليست الوظيفة السيكولوجية أو الفلسفية لسرد السيرة الذاتية في الحياة اليومية. ويبدو أن الشك والعشوائية الشائعين في حيواتنا الواقعية يحتاجان في المقام الأول إلى أشكال سردية مبنية ومغلقة. تحتاج الحياة إلى حبكات — أو تعتمد، كما برهن بروكز (١٩٨٤م)، على حبكات — لا تجعلها أكثر حذرًا وإشكالية، بل تجعلها محتملة أكثر، وربما أسهل. هناك حدود للحقيقة التي يمكن أن نحتملها، كما قال نيتشه؛ ولا شك في أن مشاريع حياته قدمت مادة خصبة لإثبات هذه المقولة (Nehmas, 1985).

إذا كان حَكيُ حياة تقديمًا لشكل غائي، ومن ثم موحد لها، ربما نفترض أن قصص السيرة الذاتية لهذا السبب تلعب هذا الدور المركزي في بناء هُوية الإنسان؛ وبتعبير آخر، ليس رغم غائيتها الضمنية بأثر رجعي بل بسببها.

المراجع

Aikema, B., & Brown, B. L. (Eds.) (1999), *II Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano [The Venetian Renaissance and Northern painting in the time of Bellini, Dürer, and Titian],* Catalog of the exhibition at the Palazzo Grassi, Venice, September 1999–January 2000, Milano: Bompiani.

Albasi, C., & Brockmeier, J. (1997), La rottura della canonicità [The break of the canonicity], In: C. Gallo Barbisio & C. Quaranta (Eds.), *Transformazioni e narrazioni [Transformations and narrations]* (pp. 155–165), Turin: Tirrenia Stampatori.

Bakhtin, M. (1981), *The dialogic imagination: Four essays.* Austin, TX: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1984), *Problems of Dostoevsky's poetic*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Bal, M. (1991), *Reading "Rembrandt": Beyond the word-image opposition*, Cambridge University Press.

Bal, M. (1997), *Narratology*, 2nd ed., Toronto: University of Toronto Press.

Brockmeier, J. (1992), "Reines Denken," *Zur Kritik der teleologischen Denkform ["Pure thought": A critique of the teleological form of thinking],* Amsterdam & Philadelphia: B. R. Grüner—John Benjamins.

Brockmeier, J. (1995a), The language of human temporality: Narrative schemes and cultural meanings of time, *Mind, Culture, and Activity*, 2, 102–118.

Brockmeier, J. (1995b), “Uno dopo l’altro”: Prime forme della coerenza temporale nel discorso narrativo [“One after the other”: Early forms of temporal coherence in children’s narrative], *Scienze dell’Interazione—Rivista di Psicologia, Psicosociologia and Psicoterapia [The Science of Interaction: Journal of Psychology, Psychosociology, and Psychotherapy]*, 2, 41–55.

Brockmeier, J. (1999), Between life and story: Possibilities and limits of the psychological study of life narratives, In: W. Maiers, B. Bayer, W. B. Duarte Esgalhado, R. Jorna & E. Schraube (Eds.), *Challenges to theoretical psychology* (pp. 206–213), Toronto: Captus University Publications.

Brooks, P. (1984), *Reading for the plot: Design and intention in narrative*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bruner, J. (1990), *Acts of meaning.* Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Bruner, J. (1993), The autobiographical process, In: R. Folkenflik (Ed.), *The culture of autobiography* (pp. 38–56), Stanford, CA: Stanford University Press.

Burke, P. (1987), *The Renaissance*, Basingstoke & London: MacMillan.

Carbaugh, D. (1996), *Situating selves: The communication of social identities in American scenes*, Albany, NY: State University of New York Press.

Chatman, S. (1978), *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*, Ithaca, NY: Cornell University.

Chatman, S. (1981), What novels can do that films can’t (and vice versa), In: W. J. T. Mitchell (Ed.), *On narrative* (pp. 117–136), Chicago, IL & London: The University of Chicago Press.

Eakin, P. J. (1999), *How our lives become stories: Making selves*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Eco, U. (1994), *Six walks in the fictional woods*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Fischer, M. M.), (1994), Autobiographical voices (1, 2, 3) and mosaic memory: Experimental sondages in the (post)modern world (pp. 79–129), K. Ashley, L., Gilmore, & G. Peters (Eds.), *Autobiography & postmodernism.* Amherst, MA: University of Amherst Press.

Fivush, R. (1994), Constructing narrative, emotion, and self in parent-child conversations about the past, In: U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The Remembering self* (pp. 136–157). Cambridge: Cambridge University Press.

Folkentlik, R. (Ed.), *The culture of autobiography*, Stanford, CA: Stanford University Press.

Foucault, M. (1972), *The archeology of knowledge*, New York: Harper and Row.

Freeman, M. (1993), *Rewriting the self: History, memory, narrative*, London: Routledge.

Frye, N. (1957), *The anatomy of criticism*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Genette, G. (1987), Paratextes, Paris: Editions du Seuil.

Ginzburg, N. (1956), *Tutti i nostri ieri [All our yesterdays]*, Turin: Einaudi.

Greenblatt, S. (1980), *Renaissance self-fashioning*, Chicago & London: University of Chicago Press.

Harré, R. (1996), There is no time like the present, In: Copeland, B. J. (Ed.), *Logic and reality* (pp. 389–409), Oxford: Clarendon Press.

Hope, C. (1999), A wind from the west, *New York Review of Books*, XLVI (19), 11–14.

Koerner, J. L. (1993), *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*, Chicago, IL & London: University of Chicago Press.

Kruger, S. F. (1992), Dreaming in the middle ages, Cambridge: Cambridge University Press.

Labov, W., & Waletzky, J. (1967), Narrative analysis: Oral versions of personal experience, In: J. Helm (Ed.), *Essays on the verbal and visual arts* (pp. 12–44), Seattle, WA: University of Washington Press.

Lejeune P. (1989), *On autobiography*, Minneapolis, MN: University of Minneapolis Press.

Lukacher, N. (1986), *Primal scenes*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Miller, P. J. (1994), Narrative practices: Their role in socialization and self-construction, In: U. Neisser & R. Fivush (Eds.), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative* (pp. 158–179), Cambridge: Cambridge University Press.

Nehmas, A. (1985), *Nietzsche: Life as literature*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Neisser, U., & Fivush, R. (Eds.) (1994), *The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nelson, K. (1996), *Language in cognitive development: The emergence of the mediated mind*, New York: Cambridge University Press.

Olney, J. (1998), *Memory and narrative: The weave of life-writing*, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Preimesberger, R. (1999), Albrecht Dürer: Imago und effigies (pp. 228–238), In: R. Preimesberger, H. Baader, & N. Suthor (Eds.), *Porträt (Portrait)*, Berlin: Reimer.

Ricœur, P. (1981), The narrative function, In: P. Ricœur, *Hermeneutics and the human sciences*, (pp. 274–296), Cambridge: Cambridge University Press.

Ricœur, P. (1984, 1985, 1991), *Time and narrative*, Vols. 1–3, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Rubin, D. (Ed.) (1996), *Remembering our past: Studies in autobiographical memory*, Cambridge: University Press.

Schmitt, J. C. (1994), *Les revenants: Les vivants e les morts dans la societe medievale*, Paris: Gallimard.

Stock, B. (1996), *Augustine the reader: Meditation, self-knowledge, and the ethics of interpretation*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Swindells, J. (Ed.) (1995), The uses of autobiography, London & Bristol: Taylor & Francis.

Wang, Q., & Leichtman, M. D. (2000), Same beginnings, different stories: A comparison of American and Chinese children's narratives, *Child Development*, 71, 1329–1346.

تعليق ختامي

الفصل الثاني عشر

من المادة إلى القصة

السرد والهوية وإعادة تنظيم الذات

مارك فريمان

أود القيام في هذا الفصل الختامي بتحديد عدَّة مقولات ومسائل أساسية فاضت بها الفصول السابقة، وأخيرًا رسم اتجاه لاستكشافات المستقبل في العلاقة بين السرد والهوية. أقوم بذلك ببعض الذعر؛ لأنها ليست مهمة بسيطة أن تجمع بشكل متماسك الأعمال الثرية جدًّا والمتنوعة جدًّا التي يشملها هذا الكتاب. لكنني سأحاول.

قبل البداية، ربما يكون من الجدير بالملاحظة أن البحث السرديَّ، بحكم كل الفصول المتضمنة في هذا الكتاب فعليًّا، وصل إلى ما يمكن أن نُطلق عليه مرحلة «ما بعد الجدل». وأعني بذلك أن معظم الذين كانوا يعملون في منطقة السرد لبعض الوقت أقل اهتمامًا عمومًا باتهام الوضع الراهن، وخاصة في شكله الوضعي، مما كان عليه الحال ذات يوم. وهم، بالإضافة إلى ذلك، أقل اهتمامًا بالدفاع عن أعمالهم الخاصة، أو بالجدل بشأن حقها في الوجود، أو تفوقها على مقاربات العلوم الاجتماعية التقليدية. بدلًا من افتراض القيام بالأعمال المطلوبة أو التصريح بالحاجة إلى مثل هذه الأعمال، تتم ببساطة، بشكل بناء وبقوة. ويرجع هذا، جزئيًّا، إلى أنَّ سبب النقد، رغم أهميته بالتأكيد، يمكن أحيانًا أن يصبح قديمًا؛ يجب تكريس وقت طويل جدًّا وطاقة هائلة للنفي أساسًا. وبشكل أكثر إيجابية، وجد كثيرون في البحث السردي مجالًا بالغ الخصوبة للتأمل والاستكشاف؛ وبدا إغواء ما يوجد في الخارج هناك، في العالم، أكثر أهمية وقيمة من المعارك الداخلية التي تستمر في هذا المجال الأكاديمي أو ذاك.

وقد قلنا هذا، ربما يكون من المفيد هنا ألا نقدم سوى «تذكير» بالغ الإيجاز عن الإمكانية الهائلة للبحث السردي، خاصة في علاقته بقضية الهُوية، لإضفاء صبغة إنسانية على العمل وتعميقه في مختلف العلوم الاجتماعية، لوضعه في احتكاك أقوى مع البشر، الذين يسعون إلى منح الخبرة شكلًا ومعنًى. وليس من الضروري أن تشيد هذه المادة بمصطلحات منهجية مجردة؛ لأنَّ ما هو عُرضة للخطر، في النهاية، الكيفية التي ينبغي أن نفكر بها في الناس وفي أنواع الصور والاستعارات المناسبة أكثر لفهمهم. على مدى أكثر من قرن، كانت هناك أعمال لا تحصى لتحديد «الموضوع» المناسب للبحث العلمي الاجتماعي، وبالتالي الطريقة المناسبة لدراسة مثل هذا الموضوع. وطرَح كثير من هذه الأعمال نتائج موضع شك: وبصرف النظر عن الرغبة في صدق البيانات المتعلقة بخبرة الإنسان، إلَّا أن البورتريهات الناتجة عن ذلك كانت غالبًا غير معروفة. إن الأعمال المقدمة هنا، في حركتها الحقيقية فيما بعد الجدل وفي صلب حيوات الإنسان، تقدم بعض المفاتيح المطلوبة بشدة لطريقة التعامل مع بعض الأمور بطريقة مختلفة بعض الشيء. لأتحول الآن إلى بعض الأبعاد الأساسية للكشف عن العلاقة بين السرد والهوية. للتبسيط (وتسهيل الوصول للعناوين الفرعية المناسبة)، أشير إلى الأبعاد التاريخية والثقافية والبلاغية والتجريبية للعلاقة التي نتناولها. قد ألاحظ أن البُعد الأخير، يمكن أن يُشار إليه أيضًا بالبُعد الشعري. إذا سار كل شيء طبقًا للخطة، فسوف يتجلَّى السبب فيما بعدُ.

(١) البُعد التاريخي

طُرِح البُعد التاريخي للعلاقة بين السرد والهوية في هذا الكتاب بعدة طرق مختلفة. تطرح الفصول التي كتبها بروكمير، وبرنر، وفريمان وبروكمير، وآخرون، فكرة إعادة تنظيم الهوية الشخصية مع تحويل الخبرة إلى سرد بطرق متميزة على مدار التاريخ. بينما تشكلت المفاهيم المبكرة «للذات» — إذا كان لنا أن نسميها مفاهيم — فيما يتعلق بالأنماط أو العمليات الدورية الخاصة بالنمو والتدهور أو ما شئت، فإن المفاهيم التالية تُفهَم بمصطلحات تاريخية أكثر اكتمالًا، باعتبارها سلسلة أحداث فريدة غير قابلة للتكرار. ونرى أيضًا التحولات عبر التاريخ في بنَى حبكة السرديات، أنواع السرديات التي تُحكى، وأشكال الحياة التي تعرضها. وهكذا تظهر فكرة التاريخ، كما عرفناها — متصورة في زمن خطِّي متتابع لا يمكن عكسه ... إلخ — في التاريخ، وتجسد ما يبدو أنه نظام مختلف تمامًا للزمن عما وُجد في بعض الثقافات الأخرى. العلاقة الحقيقية بين الهُوية

الشخصية والسرد — وخاصة في التفكير في سرد «السيرة الذاتية» — هي نفسها نتاج تحولات متميزة، وبارزة، في التاريخ.

ربما، رغم ذلك، نسأل هنا: هل هناك بُعد ما للسردية متضمن في حياة الإنسان بهذا الشكل؟ بتعبير آخر، هل هناك اعتراف بالاختلافات الهائلة في مفاهيم الهوية، والذاتية، والحياة نفسها التي حدثت على مدار التاريخ، واعتراف أيضًا بالظهور الحديث نسبيًّا لسرد السيرة الذاتية (على الأقل في مرحلة «ما بعد الاعتراف»، حيث تحتلُّ أنا الإنسان موضعًا مركزيًّا وليس الرب)، هل هناك أية خصائص للعلاقة بين السرد والهوية عابرة للتاريخ، أي عامة؟ إن تعميم طرق التنظير ليس غضبًا من هذه البنية التاريخية الخاصة (ومن هنا يأتي البناء الاجتماعي للتفكير البناء)، ومن ثم أتناول هذه المجموعة من القضايا بحذر. لكن ربما تكون هناك «حقائق» جديرة بالاهتمام هنا. تبدأ حيوات الإنسان وتنتهي. ويبدو أن هناك إيقاعات حتمية معينة للحياة، وربما آليات تجريبية معينة هي ببساطة جزء من كينونة الإنسان. وبالتأكيد هناك فهم يمكن أن يعتبر الطبيعة التاريخية لحياة الإنسان، مهما قل التأكيد عليها أو الإفصاح عنها في العصور السابقة، خاصية أصيلة للوجود الزمني. كما أشار إلياد[1] (١٩٥٤م) في هذا السياق، حتى بالنسبة للثقافات التي تتصور حياة الإنسان عمومًا بشكل أسطوري وتمثل لهم الدائرة، لا الخط، الإطار الزمني السائد، يبقى البُعد التاريخي متاحًا. ربما تم الدفاع عنه، وبحماس، لما يقترحه بشأن الطبيعة سريعة الزوال للوجود، الفزع من عالم لا يمكن التنبؤ به، وبالطبع الواقع الأكيد للموت.

لا شيء مما يقال ينبغي أن يفهم باعتباره يتضمن أن مشروع اكتشاف التنوع الثقافي أو التاريخي بلا قيمة أو أننا جميعًا «متشابهون أساسًا» في النهاية. يمكن أن يكون لاكتشاف الثقافات الأخرى، عبر المكان والزمان، قيمة بالغة لنتحول إلى طرق مختلفة بشدة يتبعها البشر، ويمكن أن تساعد في طرح طرقنا الخاصة في ضوء جديد. ويبقى مع ذلك الاحتمال المهم والواقعي تمامًا، احتمال أن نتعلم، حتى وسط هذه الاختلافات الكبيرة، شيئًا «جوهريًّا أنطولوجيًّا»، وربما نقول، شيئًا عن العلاقة بين السرد والهوية. ويمكن بالطبع أن نبرهن على أن ما ينطوي على مفارقة تاريخية، إن لم يكن عنيدًا تمامًا، يمكن أن يثير هذا الاحتمال؛ ليس فقط لأن المصطلحات الحقيقية المستخدمة في هذا الكتاب

---

[1] إلياد Eliade (١٩٠٧–١٩٨٦م): مؤرخ روماني، وكاتب قصة وفيلسوف. (المترجم)

يمكن أن تكون غريبة تمامًا لكثير من الناس، ويمكن أن ينطبق الأمر أيضًا على مجموعة الاهتمامات والأفكار المطروحة كلها. لكن ربما تبقى هنا عناصر معينة مشتركة ضمن الطرق المتعددة لوجودنا في زمن؟

هناك طريقة أخرى، تختلف إلى حدٍّ ما، لتناول البُعد التاريخي للعلاقة بين السرد والهوية، ترتبط بالمستوى الفردي والمعرفي أكثر مما ترتبط بالمستوى الثقافي. ربما تكون فكرة بروكمير عن «الغائية بأثر رجعي»، والتمييز المهم بين الحدث السردي والحدث المسرود (انظر أيضًا فصلي كربو ولنجلير أيضًا)، مفيدة أيضًا في بلورة هذه المجموعة من القضايا. كما يلاحظ بروكميير: «تحكي قصص الحياة في الحاضر، حاضر الحدث السردي ... هنا والآن فيما يتعلق بفعل الخطاب السردي — حَكْي القصة لشخص ما» — بما في ذلك الشخص نفسه — «إنها قضية انطلاق كل قصة. لكن في نظام التتابع الزمني لمعظم سرديات الحياة»، ويواصل القول: «ويمثل هذا، في الوقت نفسه، النهاية — إن لم يكن بشكل مؤقت — لعملية، بالتحديد مسار حياة المرء التي بدأت في وقت ما من الماضي. وهذه العملية هي الحدث المسرود، أو بشكل أكثر دقة تتابع الأحداث المسرودة.» وهذه، يواصل بروكميير (هذا الكتاب)، «تمثل المحتوى الحقيقي للقصة.» ربما يكون التعريف العملي الذي قدَّمه بروير للسيرة الذاتية مفيدًا هنا أيضًا. يكتب في السيرة الذاتية: «الراوي، هنا والآن، يأخذ على عاتقه مهمة وصف تطور بطل هناك وحينذاك، بطل تصادف أنه يشاركه في الاسم. ينبغي تقليديًّا أن يجلب هذا البطل من الماضي إلى الحاضر بطريقة تصهر البطل والراوي ليصبحا في النهاية شخصًا واحدًا بوعي مشترك» (هذا الكتاب).

يميل البعض للتفكير في البُعد التاريخي باعتباره بيانات الماضي، «أشياءه الواقعية». وهكذا يتمنَّى سبينس Spence (١٩٨٢م)، على سبيل المثال — وإلى حدٍّ ما، شولستر، في الفصل الذي كتبه عن فاجنر — الفصل بين الحقيقة التاريخية والحقيقة السردية؛ تبدو الأولى موضوعية وغير مزخرفة، وتبدو الأخيرة ذاتية ومزخرفة. بقدر ما تكون فكرة التاريخي مساوية «لما كان»، «لأحداث الماضي» الذي كان ذات يوم، يكون الأمر مبرَّرًا. لكن كما يقترح بروكميير وبرنر في المناقشات الخاصة بالزمني المتضمن في سرد السيرة الذاتية، الذكريات التاريخية — بقدر عدم اشتمالها على حَكْي نزيه لأحداث الماضي (إن كان ذلك ممكنًا) بل حَكْي الماضي — لا يمكن فصله عن السردي بهذه الطريقة. لا يوجد تاريخ بعيدٌ عن الحدث السردي الذي يُحكى فيه؛ وبمفهوم محدد، ليس هناك ماضٍ خارج الحاضر والمسائل التي يطرحها فيما يتعلق بمعنى حياة المرء. وهكذا تكون هذه الطريقة الثانية

لتناول البعد التاريخي للعلاقة بين السرد والهوية أساسية بشأن الزمنية المميزة التي تظهر للشخص الذي صار، بفضل التطورات التاريخية التي سبق ذكرها، مهتمًّا بإضفاء معنى على ماضيه الفريد، ويحاول إدراك كيف بلغ الذروة فيما يوجد الآن. باختصار، يمكن أن يسمى هذا وعي السيرة الذاتية — حيث يجد المرء عن طريق التاريخِ الشخصي مسارَ الهوية — ينبثق جنبًا إلى جنب مع التغيرات الأكثر أهمية في الوعي التاريخي. ومن هنا لا يبعد البعد التاريخي إلا خطوة قصيرة عن البعد الثقافي للعلاقة بين السرد والهوية.

(٢) البُعد الثقافي

بالاحتكام لفصول هذا الكتاب وأيضًا لقدر كبير من أعمال تُجرى حاليًّا عن العلاقة بين السرد والهوية، صار البعد الثقافي الذي أشرْتُ إليه للتوِّ مركزيًّا: «توضع» الذات، والسرديات عن الذات، بشكل ثقافي واستطرادي؛ وهذه الوضعية نفسها، كما أكد برنر وآخرون، تعمل لتأكيد أننا لا نسقط فريسة لنوع من توحد autism السيرة الذاتية. ببساطة، لا يمكن أن تكون «قصتي» قصتي تمامًا، وحدي؛ لأني أحدِّد وجودي وأُفصح عنه مع الآخرين وضمنهم، من خلال مختلف النماذج السردية — بما في ذلك الأجناس الأدبية، وبنى الحبكة، والتيمات المجازية ... إلخ — التي توفرها ثقافتي. إن فصل فيلدمان مهم خاصةً في هذا السياق، لأنه يوضح الارتباطات العميقة بين القصص الثقافية والقصص الشخصية، والنسيج التفسيري للتفكير نفسه. الآن، كما يشير فيلدمان، لا ينبغي أن تقودنا حقيقة هذا الارتباط إلى افتراض أن القصص الشخصية، مجرد أشياء مصطنعة أو ظواهر إضافية للقصص الثقافية أو قصص الجماعة. قصصنا الشخصية مشروطة بعمق بعوالمنا الثقافية، وهو أمر يتم دون التصريح به. إن كيفية ارتباطها الشَّرطي ليس واضحًا تمامًا. إنَّ هناك غالبًا، في المنطقة الأدبية التي يطوقها «القانون» السيكولوجي العام المتأصل في ثقافة معينة، تنوُّعًا هائلًا في الجنس وبنية الحبكة والتيمة ... إلخ. وطبقًا لكلِّ المؤشرات، يوجد قدر كبير من الحرية السردية حتى بين القيود التي تفرضها الثقافة بشكل حتمي.

لكن بأي قدر؟ بأي معنى، وإلى أية درجة، «يقيد» المرء بالنماذج الثقافية الموجودة، وبروح الزمان والمكان، التي تظهر فيها؟ سؤال فرعي يتبع ذلك: إلى أي مدى يمكن للمرء أن يكتب — وأن يعيش — سرديات جديدة، سرديات تبدل السرديات الموجودة أو تحل محلها؟ وينبغي ملاحظة أنَّ هذا السؤال الأخير يعبر عن تأكيد غربي حديث ومميز، تأكيد

يعتبر فيه التغير ودينامكية الحياة الشخصية نموذجين يتمتعان بقيمة خاصة. وبهذه الصورة، حتى أكثر الحيوات الإبداعية، المميزة بالضبط بتلك العناصر الخاصة بالتغير والديناميكية اللذين أشرنا لهما للتوِّ، ربما تعتبر أمثلة للنماذج الثقافية الشائعة. وإذا اكتفينا بمثال، يعتبر الكثيرون بياجيه من بين أكثر المفكرين أصالةً في القرن العشرين، الإبستمولوجيا الجينية الخاصة به لا يمكن أن تعتبر أقل من ثورة. ومع ذلك، بعد ما قال فونشي يبدو أيضًا أن الإطار النظري لبياجيه مع التاريخ التطوري الذي أدى إلى ظهور هذا الإطار يتشابكان في بنية خاصة للمعتقدات والقيم والتوقعات فيما يتعلق بقضايا تتراوح من طبيعة العاصفة والملحة في سن البلوغ عبر كل الطريق إلى الغايات الظاهرية المتعلقة بالتفكير المنطقي. كما أقترح أنا وبروكميير في الفصل الذي كتبناه، ليس هناك فصل سواء للنظرية أو الحياة التي نتناولها عن القانون السيكولوجي العام. حتى أكثر أشكال التفكير ثورية، وأكثر أشكال الحياة ثورية، لا تحافظ فقط على ارتباط بين المتوقع والقابل للتوقع، بل تحافظ أيضًا على الارتباط بالأفكار الشائعة عن كل ما تعنيه الحيوات الجيدة.

ومع ذلك تحدث في الحقيقة تغيرات، وكثيرًا ما تكون بالغة الأهمية. يخبرنا فيلدمان بأن «الغرب الكلاسيكي»، رغم قوته ومرونته، يتناثر في قصص أخرى، وقد رفض بشدة أثناء الحرب الفيتنامية. هناك أيضًا قصة لانجلير عن ريا ووشمها، التي تجسد ليس فقط تحولًا شخصيًّا، بل أيضًا قصة اجتماعية وسياسية عن الخطيئة (لانجلير، في هذا الكتاب). وهناك حقيقة أكثر عمومية بشأن أن «القانوني» في وقت ما ربما يصبح بلا شك قانونيًّا بشكل أقل في المستقبل. مرة أخرى، كيف نفهم أعمال المخيلة السردية؟ ما حدودها وما احتمالاتها؟ رغم أننا، دون السؤال، «حاملون» للوضع الثقافي الراهن، ولنا بوضوح مجال ما للحركة. كيف؟

لفصل برنر قيمة خاصة في تناول بعض هذه الأسئلة الأساسية. يقول: «ليس من الضروري لسرد أن يكون عن سلسلة من الأحداث عبر الزمن، مبنية بشكل مفهوم فيما يتعلق بالقانون الثقافي، ينبغي أيضًا أن يحتوي على شيء ما يهبه الاستثناء». بتعبير آخر لتكون القصة مفهومة، ينبغي أن تكون لها صلة وثيقة بالمألوف. ولتكون شيقة ينبغي أن تتجاوز المألوف إلى حد ما وتخالف التوقع، لكن ليس بعيدًا جدًّا: حتى في عملية اختراق التوقع، تبقى الحاجة للفهم. يكتب برنر: «أي يجب أن يكون اختراق القانوني سيكولوجيًّا قانونيًّا في ذاته». توجد نزعة محافظة في هذا الرأي. بمعنى ما، يتضمن كلام برنر أن المرء يمكن أن يمد حدود القانون السيكولوجي العام لكن لا يكسرها أبدًا بشكل تام أو

يتجاوزها؛ القوة الجاذبة للمعايير الثقافية، ربما تكون مرنة، إلا أنها ببساطة هائلة جدًّا. إنه، بكل دقة، مصيب في هذا. لكن ربما يستحق الأمر دفع القضية أبعد قليلًا. هل يمكن أن تكون هناك حقًّا قصص غير قانونية؟ ألا تظهر أحيانًا سرديات تتجاوز تلك الحدود الموجودة من قبل؟

لا أود أن أؤكد هنا بقوة على الابتكار الكلي لأشكال أدبية جديدة؛ المبتكَر تمامًا غير مفهوم تمامًا. وليس هذا الزمان أو المكان المناسب للدفاع المستميت عن حرية السرد. ما أقترحه بدلًا من ذلك، في شكل احتمال وليس في شكل تأكيد، أن المخيلة السردية قد تكون في الحقيقة «مغامرة» بشكل كافٍ كما يمكن أن تكون قادرة على تجاوز مراسيها الثقافية. والسبب ليس غامضًا بشدة. في حدود، يوجد احتمال «تحديد» الطرق العميقة التي نتكون بها، وتتكون بها قصصنا، ثقافيًّا؛ يمكننا نحن أنفسنا أن نحدد أحيانًا الأساطير الثقافية الحقيقية، وبنى الحبكة، والاستعارات التي نعيش بها. وفي هذه العملية نفسها الخاصة يمكن أن يمتد فضاء التعبير السردي. قصة «جِل كِر كونواي Conway» مثال رائع لهذا النوع من الامتداد: بفضل علمها بالطرق التي اخترق بها وجودُها توقعاتٍ ثقافيةً تقليدية معينة، وضع العمل الأساسي لظهور «مفهوم جديد عن الذات أكثر تفتحًا ومرونة وأيضًا تحدٍّ جديد لحكي قصتها» (فريمان وبروكمير، هذا الكتاب). وهكذا قد تصبح إعادة بناء الذات لحظة تكامل في إعادة بناء الثقافة.

(٣) البُعد البلاغي

لفتُ الأنظار، من قَبلُ في هذا الفصل، عن طريق بروكمير وبرنر خاصة، إلى الزمنية المميزة المتضمنة في وعي السيرة الذاتية والسرد: حتى إذا كان من المقبول أن يقال إن الماضي يَلِد الحاضر، يمكن أيضًا أن يقال إن الحاضر يلد الماضي. يكتب برنر: «إذا كان الطفل في البداية أبًا للرجل، الآن (في السيرة الذاتية) يسترد الرجل دور الأب بالنسبة للطفل — لكنه في هذه المرة يسترد الطفل من أجل الثقافة باستخدام نظريات الثقافة وقصصها». ومما له أهمية بالغة في هذا السياق، نتذكر التمييز بين الحدث السردي والحدث المسرود، ينتمي الأول إلى الحاضر، والأخير إلى الماضي. وكما يلاحظ برنر: «معظم ما يتعلق بخاصية «صيغة المضارع» في السيرة الذاتية»، أي تلك الخاصية التي قد ترتبط بالحدث السردي «تتفق مع ما يدعوه دارسو بنية السرد «تقييمًا» — مهمة وضع ... الأحداث المتتابعة في سياق دالٍّ». ويواصل قائلًا: إن هذه العملية الخاصة بالتقييم لا يمكن فصلها عن البُعد

البلاغي للعلاقة بين السرد والهوية، «»ما يجعل الحكي مبررًا» هو ... تعهُّد بمجموعة معينة من الفرضيات عن ذات المرء، وعلاقته بالآخرين، ورؤيته للعالم وموقعه فيه».

بمعنى أساسي جدًّا، يتعلق البُعد البلاغي بما يحدث أثناء السرد، بوظيفته أو وظائفه المحتملة، وخاصةً فيما يتعلَّق «بالجمهور المستهدف» الذي له علاقة بالموضوع، بتعبير فونشي، سواء تكوَّن من الآخرين أو المرء نفسه، أو من الاثنين وهو الأكثر احتمالًا. ومن هنا تتحدث لانجلير، على سبيل المثال، عن «الأداء السردي» للهوية وعن «الأهمية النظرية لمقاربة الهوية باعتبارها صراعًا أدائيًّا على معاني الوجود باعتبارها خطابات تبحر في الجسد والجسد مرتبط بالخطاب». وتواصل لتقول: إن السرد باعتباره «حدثًا أدائيًّا قائمًا، مميز ومجسد ومادي»؛ تصبح مسألة الهوية، بدورها مسألة يستحيل فصلها عن الأحداث المميزة القائمة اجتماعيًّا، الأحداث التي يحدث فيها صراع الأداء. وبالنسبة لكربو أيضًا، الهدف معالجة السرد «باعتباره حدثًا أدائيًّا، ونصًّا ينتجه متحدث عن مناسبة معين». وبشكل أكثر عمومية، يواصل كربو: «يتطلب الاهتمام بالسرد حساسيات ثقافية وقدرة على التواصل ... لسماع القصص يجب، في المقام الأول، التواجد مع حاكٍ بطريقة ما. ولفهم القصص التي تحكي لنا يجب معرفة بعض الأمور عن العالم المحلي الذي تتحدث عنه القصة وتعيد بناءه».

وبالنظر إلى هذه الأفكار، يتبين أنَّ الهوية ليست فقط غير قابلة للانفصال عن الشروط الاستطرادية المحلية؛ تُنتَج ويعاد إنتاجها مجددًا، بالتفاعل عن طريق التواصل. وبالتحول مرة أخرى إلى برنر، تكون الفكرة هنا، بدلًا من اعتبار الذات محصورة في ذاتية الشخص، باعتبارها مغلقة بإحكام، من المناسب أكثر اعتبارها «موضوعية أو «موزعة» بالطريقة التي تتوزع بها معرفة الشخص بما يتجاوز رأسه لتشمل الأصدقاء والزملاء الذي يتداخل معهم، والمذكرات التي ملأها، والكتب التي يضعها على الرفوف». وكما يضيف هاريه: «لدى كل شخص مستودع من السير الذاتية المناسبة لمواقف ثقافية مختلفة، ومعظم الناس ماهرون في بناء سير ذاتية جديدة» — وربما هويات جديدة — «لأحداث جديدة». ويواصل: وبوضع هذه التعددية في الاعتبار، يتبع ذلك أن «فردية ... الأشخاص ... ليست حقيقة وحشية عن حياة الإنسان، لكنها نتاج معايير مفروضة محليًّا». مفهوم هاريه للخاصية «المتعلقة بعلاقات» سمات الهوية مناسب هنا أيضًا.

عند هذه النقطة بالضبط قد تصبح الأمور شائكة إلى حد ما. المعايير المفروضة محليًّا المتعلقة بالفردية الظاهرية، هل نحن تعددية لا تقبل الاختزال، بحيث تكون هوياتنا

متنوعة بقدر تنوع جمهورنا، واحتياجاتنا السيكولوجية، وأقوالنا ومتطلباتها البلاغية؟ أم أنَّ هناك سردًا «أكبر» وأشمل يجمع بشكل ما ويطوق كل القصص المختلفة التي قد نحكيها: سرد السرديات، وهوية الهويات؟ وهناك أكثر بالطبع. إذا لم يكن هناك سرد بعيدًا عن البُعد البلاغي — شيء يُعمَل في الحكي — كيف نفكر في قضية الحقيقة؟ بمجرد أن نعرف طبيعة مستودع المرء من السير الذاتية، يعترف هاريه، نكتشف أيضًا «التفاوت بين ما يعتقده المرء عن نفسه ... وحقيقة ما يتعلق بنفسه، بما في ذلك تلك المعتقدات». لكن كيف ندرك ما هو حقيقي بشأن ذات المرء؟ وكيف نبدأ تحديد الوظيفة (أو الوظائف) البلاغية لفعل سردي معين؟

لنتأمل ما قال سيولستر عن فاجنر ليبلور هذه المجموعة من القضايا. يهتم سيولستر أساسًا ببعض الاختلافات الملحوظة في حكايات السيرة الذاتية لفاجنر، وخاصة فيما يتعلق بالرؤية المزعومة. بفحص الأحداث المسرودة ذات العلاقة بالرؤية، أي تلك التي حدثت تقريبًا وقت حدوث الخبرات التي نتناولها، يقول: علينا أن نستنتج أنَّ المرض والإجهاد والوحدة كانت المكونات الأساسية لرحلة فاجنر إلى لاسبزيا وليست رؤية خلاقة مدهشة كما يصف في «حياتي». يرى سيولستر أن الأدلة ضد الحقيقة التاريخية للرؤية لصالح الحقيقة السردية. والسؤال الأكثر أهمية: لماذا لفق فاجنر على ما يبدو هذه الرؤية التحولية؟ أو، لتجسيد المسألة في علاقتها بالبلاغة، ماذا كان يفعل بهذه النسخة الخيالية المزعومة لحياته؟ لا شك أن قراءة فاجنر للعوامل التي طرحها شوبنهور في المعادلة، ربما دفعته لإعادة كتابة الخبرة السابقة، ليضفيَ معانٍ جديدة على الماضي. ومع حدوث هذا كله ليست هناك مشكلة إطلاقًا. إن إضفاء معانٍ جديدة على الماضي لا يعني بالضرورة أن نزيِّفه، لكن فقط أن نضعه في مخطط تفسيري أكبر، مخطط ربما لم يكن متاحًا عند المرور بالتجربة. لكن ابتكار جزء من الماضي — في هذه الحالة، رؤية لاسبزيا — مسألة أخرى تمامًا. وكانت هناك عوامل أخرى مؤثرة على ما يبدو. يواصل سيولستر: «ابتكر فاجنر رؤية لاسبزيا ليقدم لنفسه وللعالم دليلًا على ظهور هوية الفنان العبقري والأستاذ، وكانت تطويرًا لهوية الموسيقار، هوية كانت راسخة بالفعل تمامًا». وحينذاك كانت هناك إملي ريتر، المعجبة الشابة بالأستاذ الأكبر سنًّا. اجتمعت كل هذه العوامل لإنتاج الرؤية؛ «كانت خبرة خلاقة ينبغي أن يمر بها الأستاذ؛ كانت دليلًا على هُوية».

يتسق التفسير النهائي الذي قدمه سيولستر للسيناريو الكامل مع ما قيل من قبل عن الخاصية الأدائية للسرد، «الموزعة» و«المتعلقة بعلاقات» الذات والهوية. كما يشير،

نسب فاجنر سمات مختلفة لنفسه في محتويات رسائله لخدمة علاقاته المختلفة مع الآخرين، سواء كانوا من أسرته أو أصدقائه أو تابعيه. ويرى سيولستر أن المسألة هنا لا تتعلق بالهوية الحقيقية لفاجنر؛ كان لديه، مثلنا، هويات كثيرة. إنها مسألة تتعلق بالهوية التي تدعمها علاقة الآخر بفاجنر، بالهوية أو الدور الذي يسعى فاجنر إلى تقديمه لذلك الشخص، وبالدليل الذي يقدمه فاجنر لدعم هذه الهوية. الآن، بقدر ما تدل مقولة الهوية الحقيقية على نوع من التطابق المطلق أو «التوافق الذاتي» التام، تقدم مبررًا جيدًا لرفضها. كما أعلن وليم جيمس منذ زمن طويل (١٩٥٠/ ١٨٩٠م)، فيما يتبقى، لهذا القارئ، ضمن أنقى أشكال التمثيل وأكثرها إلحاحًا في المشكلة التي نتناولها، الهوية ليست إلَّا «شيئًا فضفاضًا»، تخطيطًا تقريبيًّا لما قد يعتبر مشتركًا ضمن الكثير من الأشياء المختلفة التي نحن عليها. كما اقترحنا من قبل، يقدم أيضًا تبريرًا جيدًا لرفض فكرة الحقيقة التاريخية — على الأقل — إذا كانت تشير إلى احتمالية شيء ما يعيد تمثيل الماضي «كما كان». لكن ألا نتعلم شيئًا مهمًّا عن فاجنر — وبالطبع عن ثقافته، بتقديرها للمخيلة الإبداعية، اهتمامها بوضع «الأستاذ»... إلخ — من خلال مختلف الصور التي يقدمها لنفسه؟ وبهذا الوضع، هل يمكن ألا يبقى هناك مكان، مكان ما، للتفكير في حقيقة فاجنر — «هوية هوياته»، كما عبَّرْتُ سابقًا؟ وهل يمكن ألا تكون هناك مجموعة غير محدودة من الأطر التفسيرية قادرة على تفسير ما يتحقق من هذه الهوية؟

الآن وقد أَثَرْتُ هذه المجموعة الإشكالية من الأسئلة، لأقيمها بالعودة مرة أخرى بإيجاز إلى فونشي في الفصل الذي كتبه عن بياجيه. الهدف الرئيسي لفونشي في هذا الفصل «أن يوضح كيف يستخدم الناس سِيَرهم الذاتية شكلًا من أشكال تمثيل الذات، يختلف طبقًا للجمهور المستهدف في الوظيفة التي ينظمون بها حبكة حيواتهم ويعيدون تنظيمها». الأمر جيد حتى الآن: يبدو أن سيولستر وفونشي متفقان تمامًا. فيما يتعلق بعلاج فونشي لبياجيه (بياجيهات؟)، من المؤكد أنه التزم بهدفه؛ لأنه أوضح بشكل جيد مدى اختلاف الجمهور المستهدف، واختلاف العلاقات مع المعاونين والزملاء، مما أدى إلى تقديم صور مختلفة تمامًا لحياة بياجيه وهُويته. هناك، بالطبع، اختلاف مهم بين حالة فاجنر وحالة بياجيه. في الحالة الأولى يبدو أن هناك جزءًا من الكذب (قد يؤدي، باعتباره جانبيًّا، إلى الحديث عن التزييف التاريخي بدلًا من الحديث عن الحقيقة السردية)، وفي الحالة الأخيرة لا يوجد مثل هذا الأمر. يلاحظ فونشي: «أن بياجيه في كل سِيَره الذاتية، نفسه ومختلف: الحقائق نفسها، الحكايات متماثلة؛ لكن النتيجة مختلفة تمامًا». في

الأساس، على أي حال، يبدو أن سيولستر وفونشي متفقان في الخطوط الرئيسية في المناقشة.

في الفقرة الأخيرة من فصل فونشي يفترقان إلى حدٍّ بعيد. بتعليقه، مهما يكن اختلاف السِّيَر الذاتية لبياجيه، هناك شيء بالغ الأهمية — وإن يكن غير مرئي تمامًا — يؤسس هذه السير: «الخوف من التوحد، الحاجة إلى الانتماء لمكان ما، ضرورة فحص المخيلة طوال الوقت.» لكن الأكثر ارتباطًا بالمسألة أنه لم يتوصَّل إلَّا إلى نتيجة واحدة. يكتب فونشي: «في النهاية، يبدو أن العنصر الأساسي في كل هذه الهويات، الذي يؤدي إلى سرديات مختلفة هو الخوف من الجنون في رجل يتمتع بمخيلة جريئة وأفكار طليقة. ربما كان الجنون يلوح خلف الصورة المرعبة لأمه العصابية. وهكذا تبدو نظرية بياجيه برمَّتها آلية دفاعية هائلة ضد الاكتئاب والفقد». هكذا قدمنا أكثر مما ينبغي من أجل «البعد البلاغي»! وقدمنا أكثر مما ينبغي من أجل التعددية التي لا يمكن اختزالها في السرديات والهويات. إذا كان فونشي محقًّا، فهناك واحد من كل منهما؛ وربما يعرفها المحلل النفسي جيدًا. لكن هل فونشي محق؟ بالنظر للتفسير المقدم، من الصعب أن نحدد. ينبغي أن نتقدم بحذر في مثل هذه المناطق. قد تكون هوية فاجنر أقل جمعية مما يقترح سيولستر. وقد تكون هوية بياجيه أقل جمعية مما يقترح فونشي. ولجعل الأمور أكثر صعوبة، ينبغي ملاحظة أن هذه الاحتمالات «الممكنة» نفسها مرتبطة بفرضية أننا يمكن أن نتوصل إلى إجابة صحيحة للسؤال عن حقيقة الهوية الجمعية. لكن هل يمكننا؟ هل هناك سبب حتى للمحاولة؟ أو هل هذه الأنواع من الأسئلة مجرد آثار للأحلام الميتافيزيقية؟

تمَّت تغطية قدر كبير من القسم الحالي في هذا الفصل. من لانجلير وكربو إلى سيولستر وفونشي (بمساعدة عدد من الآخرين أيضًا)، انتقلنا من لحظة أداء السرد بطول الطريق إلى أسئلة عن الفردية ووحدة الهوية والسرد أيضًا. ما يهمنا التأكيد عليه أن هاتين الإشكاليتين مترابطتان إلى حدٍّ بعيد. بالضبط ومقولة الأداء السردي تسعى إلى تجاوز «أفعال ذات بجوهر ثابت أو موحد أو مستقر أو نهائي» (لانجلير)، يسعى التأكيد على النصوص المتعددة للسيرة الذاتية إلى تجاوز فرضية أن هناك هويات فردية بقصص فردية تُحكى عنها. وكما أشار فونشي، يمكن أن تكون هناك مثل هذه السرديات والهويات. لكن بالنسبة لكثير من المهتمين باستكشاف البعد البلاغي، المسألة أقل أهمية ببساطة. المهم، بدلًا من ذلك، استكشاف ما قد يسمَّى ظروف الإنتاج — ويمكن أن نضيف والاستقبال — التي تتشكل فيها السرديات والهويات. لا يذكرنا هذا التأكيد فقط بالخصائص الموضوعية

والتواصل والعلاقات المتعلقة بثنائية السرد/الهوية؛ إنه بمثابة فرملة للرغبة (أعترف بأنها كثيرًا ما تكون رغبتي) الدائمة للتحول من الكثرة إلى الواحد — من التعددية إلى الفردية، من الجمعية إلى الوحدة، من الاختلاف إلى الهوية. وهكذا يكون للبعد البلاغي قيمة كبيرة في تناغمنا مع خصوصيات العلاقة بين السرد والهوية، وأثناء ذلك يغرسنا بشكل أكثر أمانًا في الخبرة.

(٤) البُعد التجريبي

يرتبط أهم التحديات الأساسية المطروحة، كما أراها، بما أسميه هنا البعد التجريبي للعلاقة بين السرد والهوية. السؤال المطروح مباشر تمامًا: ماذا تشبه الخبرة السيكولوجية — قد نسميها الحياة ببساطة؟

هناك مَيْلٌ، يبدأ بقوة من سارتر ويستمر في أعمال منظِّرين مختلفين من أمثال ميشيل فوكو وهايدن وايت، للتفكير في السرد باعتباره حيلة — حيلة «خيالية»، كما يقال غالبًا — للتغلب على الانعدام المزعوم لشكل «الحياة» نفسها وعلى تدفقها وفوضاها. كتب وايت (١٩٧٨م): «لا نعيش القصص، حتى لو منحنا حيواتنا معنًى بطرحها بأثر رجعي في شكل قصص» (ص٩٠). إن الاقتراح هنا أننا نواصل، حقًّا، بهذه الطريقة أو تلك. ومن ثم ليست السرديات، من هذا المنظور، خائنة فقط للحياة نفسها، لكنها ربما تكون أيضًا استراتيجيات دفاعية خيالية لإقناع أنفسنا بأن للحيوات معنًى. لكن علينا أن نسأل مرة أخرى: ماذا نعني حين نتحدث عن «الحياة»؟ هل هي ببساطة خيط من الخبرات — بشكل أو آخر — أم أن الحياة نفسها، عائدين إلى مجموعة الأسئلة التي طرحناها من قبل، تُنظَّم ونعيشها بشكل سردي، ربما بفضل خصائص معينة متأصلة لكوننا بشرًا، نعيشها عبر الزمن؟

ثمة كفاءة متاحة في هذا السياق. يمكن التفكير في الذات الحديثة، كما اقترح ماكلنتاير MacIntyre (١٩٨١م)، باعتبارها ذاتًا «عاطفية» عمومًا. بتعبير بسيط، يفعل الناس غالبًا ما يثيرهم في لحظة معينة أو فترة معينة من حيواتهم — على أمل، بالطبع، ألا يعرضوا الآخرين لقدر كبير من الأذى في هذه العملية. إنَّ التعهدات الخلقية تقطعها على نفسها الذات العاطفية، كما يلاحظ ماكلنتاير، لكنها غالبًا بلا أساس. ونتيجة لذلك، قد لا تكون هناك روابط مرئية، لا ارتباطات، بين حالة تعهد خلقي وأخرى، ومن ثم بينها وبين النمط الخلقي للمرء عمومًا. وهكذا فإن الذات العاطفية، لأسباب متناثرة تمامًا،

ربما تبدو تتابعًا للحظات، لا علاقة بينها أساسًا. وبوضع تأملات فيلدمان عن «رفض القصة الأسطورية القومية» في أعقاب فيتنام، وكيف كان لدى الأمريكيين، نتيجة لذلك، إحساس مميز تُرِك «دون سرد»، خال من ذلك النوع من النسيج الترابطي الأسطوري الشِّعري الذي يبدو أن البشر يعانون من دونه (انظر Freeman 1998a). ربما يكون الذين يلفتون الأنظار إلى الانعدام المفترض لشكل الحياة محقين تمامًا في تصريحاتهم، على الأقل على مستوى ما: لا يمكن إنكار أن هناك الكثير من الحيوات منعدمة الشكل، وتافهة نسبيًّا. وتكمن المشكلة في افتراض أن هذا هو النظام «الواقعي» للأمور.

حين يقدم كربو أفكاره عن سرد البلاك فوت، من الصعب أن نتجنب استنتاج أن التمييز الذي يوضع في كثير من الأحيان بين الحياة والفن ربما يكون وظيفة لحقيقة أن حيواتنا نفسها أقل فنية إلى حد ما مما يمكن أن تكون عليه. «الحياة» عالم الدنيوي والدنس، و«الفن» عالم الاستثنائي والمقدس، وبناءً على ذلك لا يوجد بالنسبة للكثيرين جسر يُبنَى بينهما. ومن المسائل الأساسية التي تحتاج إلى الاستكشاف بمزيد من العمق مسألة مدى انغماس الحياة نفسها في السرد. وهذا عمومًا موضوع الفصل الذي كتبته عن «التكامل السردي» مع بروكمير، وهو لا يقدم سوى خطوط عريضة لما هو مهدد بالضياع في العمل خلال القضايا المرتبطة بالموضوع.

الآن، بجانب فكرة أن السرد يفرض الوحدة والمعنى على الحياة، هناك أيضًا فكرة مألوفة — وأعتقد أيضًا أنها إشكالية — بأن هوية الذات وظيفة «ارتباط» تُصنَع بشكل ما بين الأحداث المميزة من الخبرة: كثيرًا ما يقال إن الهوية مشيدة من الاختلاف. ما يتضمنه هذا، بالطبع، هو أن هوية الذات ينبغي أن تعتبر أيضًا حيلة خيالية. وهكذا يرتبط التدفق المزعوم وانعدام شكل الخبرة بالتنوع والتعدد المزعومين للفردية؛ ومن ثم تعتبر الهوية، مثل السرد، حالة إبداع خيالي، مصمم أساسًا لوقف مدٍّ تميزنا غير القابل للاختزال.

لكن، ألا توجد طرق أخرى للتفكير في هذه الظواهر؟ تم تناول نقد المفاهيم الأساسية لِهُوية بشكل جيد. بالتحديد، يبدو أنه ليست هناك هوية للذات، ليست هناك حالة من الذاتية الدائمة — ليست هناك، على الأقل، دون جلب شيء مثل الروح إلى الصورة. لكن، كما يشير هاريه في الفصل الذي كتبه، ليس هناك مع ذلك إنكار لفردية الأشخاص: «تتطلب معايير عالمنا أن تكون هناك شخصية لكل شخص، لا أكثر ولا أقل». لاحظ التوتر هنا. من ناحية، هناك مشاكل لا شكَّ فيها مع فكرة الهوية، على الأقل حين نضع في الاعتبار أنها تتضمن نوعًا من الديمومة الأساسية. أو، بالتعبير عن المسألة بمصطلحات

أكثر إيجابية، انبثقت معرفة أن الهوية الشخصية متغيرة — عبر الزمان والمكان، وبشكل أكثر عمومية عبر مختلف السياقات الاستطرادية التي يتم فيها مناقشة الهوية، وإنتاجها، على مستوًى ما. ومن الناحية الأخرى، باستثناء حالات مرَضية معينة، يبقى هناك إحساسٌ تكون فيه فرديتنا فعالة. كيف لنا — إن أمكن — أن نوفق بين هاتين الفكرتين؟ هل يمكننا؟ هل نحتاج إلى ذلك؟ ربما وُجِد «التوتر» الذي أشرنا إليه من قبلُ ليبقى.

طبقًا لرأي فلناجان Flanagan (١٩٩٦م): «لا تتطلب الظروف التي تحكم التماثل الشخصي هوية صارمة أو تماثلًا مطلقًا، بل تتطلب حدوث علاقات معينة للاستمرارية السيكولوجية والترابط.» وهكذا يواصل فلناجان: «نحتاج إلى ترابط سردي من منظور المتحدث، أي أن أكون قادرًا على حَكْي قصة متماسكة عن حياتي (ص٦٥).» وهكذا نرى أن السرد، وخاصة شرط «الترابط السردي»، يمهد الطريق باتجاه رؤية جديدة لما تعنيه فكرة الهوية. العلاقة التي نتناولها جدلية تمامًا. نعود مرة أخرى إلى فلناجان: «يحدث الترابط السردي الذي نصل إليه جزئيًّا بالتأليف الفعال من جانب الوكيل: بالعمل على التكامل وعلى تجسيد خطط المرء ومشاريعه» (١٩٩٦م، ص٦٦). على طول هذه الخطوط التقليدية إلى حد ما، يكون المؤلف/الوكيل مصدر السرد؛ «عمله» المتكامل هو الذي يربط معًا ما يكون، لولا ذلك، متناثرًا بشكل لا رجعة فيه. بشكل أكثر راديكالية، ما نراه أيضًا، على مستوى ما، هو أن السرد نفسَه مصدر هوية الذات. هل يمكن ألا نعتبر هوية الذات الأسلوب الفريد الذي يتجسَّد في قصصنا؟ وإذا أخذنا هذه الفكرة خطوة أبعد، هل يمكن ألا نعتبر أيضًا الحياة وفن الأدب شيئًا واحدًا؟

(٥) الحياة والأدب

أعرض بعض الخصائص. من المؤكد أنني لا أقترح هنا أن الحياة، كما يعيشها معظمنا، مثل الكتب التي نقرؤها بالضبط. إنها بلا ريب لا تشبه تلك الأعمال الدقيقة ببداية ووسط ونهاية مرتبة. وحتى في حالة الأعمال الأكثر فوضى بشكل متعمد، كما في معظم أدب ما بعد الحداثة، بشكل أو آخر، كيفما تنتهي قصصها. لا نعيش حياة مثل تلك الأعمال. وأكثر من ذلك، متبعين كربو وفيلدمان وآخرين، من الواضح أننا أنفسنا نعتمد على القصص، على السرديات أو الأساطير الثقافية البارزة، ونطبقها، شعوريًّا أو لا شعوريًّا، على سِيَرنا الذاتية. بهذا المعنى، يمكن أن نقول محقين إن «الحياة تقلد الفن». لكنني أقترح، بشكل لا يقل في صحته، أن الفن — في شكل «أدبي» معين — جزء مميز في نسيج

الحياة (Freeman 1998b). يلخص ستيفن كرايتس Crites (١٩٧١م) بشكل رائع في مقال بعنوان «الخاصية السردية للخبرة»، قائلًا: «ليست الحياة، رغم كل شيء، عملًا فنيًّا. الدراما الفنية المتماسكة والمكتملة لا تصل إليها الدراما البدائية الخاصة بنا. لكن دراما الخبرة هي الأصل الخام لكل دراما رفيعة» (ص٣٠٣). الحياة تقلد الفن، لكن الفن من نتاج الحياة.

يذكرنا فيلدمان: «طريقة التفكير التي تدعو إليها المعرفة السردية تفسيرية. إنها شكل من أشكال التفكير يعزو المعنى لخبرات أو أحداث خاصة بوضعها في نمط سردي». وهكذا لا يوجد أي سؤال هنا عن الاكتمال التفسيري أو الشمولية التفسيرية، ليس هناك احتمال لحكاية كاملة. ولا توجد، كما يلاحظ برنر، فرضيات قابلة للاختبار، يمكن أن تخضع لإجراءات محددة من الإثبات. المعرفة السردية، كما يقترح فيلدمان وبرنر، لا تساوي المعرفة التي تجد طريقها إلى العلوم، في التصور المعتاد لها. المعرفة السردية شعرية — أي تتميز بالإبداع، بابتكار المعنى — تمامًا. ربما لا نتحدث عن البُعد الشعري للبناء السردي للهُوية فقط، كما يحدث في السير الذاتية وما شابهها، ولكن عن البناء السردي للخبرة نفسها.

بالانتقال إلى العالم الشعري كما يتجلى في العلاقة بين السرد والهوية، نبدأ استخدام مقولات التخمين، وكانت، تقليديًّا، أقل ارتباطًا بالبحث في العلوم الاجتماعية. طبقًا لبرنر، المقولتان المناسبتان حين نتناول التصوير السردي للهوية هما «الاحتمال» و«الحيوية». ويمكن أن نضيف أيضًا مقولات من قبيل «القدرة على التعبير عن عمق المشاعر الإنسانية» أو «القدرة على نقل الطبيعة المتناقضة تمامًا للوجود الإنساني». في الانتقال إلى العالم الشعري نكون قد فتحنا الطريق باتجاه مفهوم للحقيقة أشمل وأكثر نفعًا، وأيضًا لمفهوم أكثر إنسانية لحيوات الإنسان وكيف يمكن أن يتناولها من يَسعَوْن من بيننا لفهمها.

المراجع

Crites, S. (1971), The narrative quality of experience, *Journal of the American Academy of Religion,* XXXIX, 91–311.

Eliade, M. (1954), *The myth of the eternal return*, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Flanagan, O. (1996), *Self expressions: Mind, morals, and the meaning of life*, Oxford: Oxford University Press.

Freeman, M. (1998a), Mythical time, historical time, and the narrative fabric of the self, *Narrative Inquiry*, 8, 1–24.

Freeman, M. (1998b), Experience, narrative, and the relationship between them, *Narrative Inquiry*, 8, 455–466.

James, W. (1950), *The principles of psychology*, New York: Dover (originally published 1890).

Macintyre, A. (1981), *After virtue: A study in moral theory*, Notre Dame, IN: Indiana University Press.

Spence, D. P. (1982), *Narrative truth and historical truth*, New York: W. W. Norton.

White, H. (1978), *Tropics of discourse*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.


هنداوي